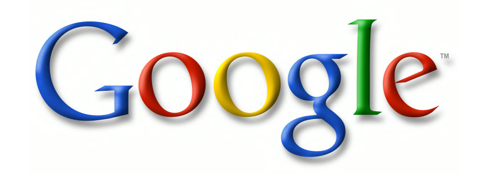


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
H540
B65

B 967,272

Herder als Aesthetiker.

Von

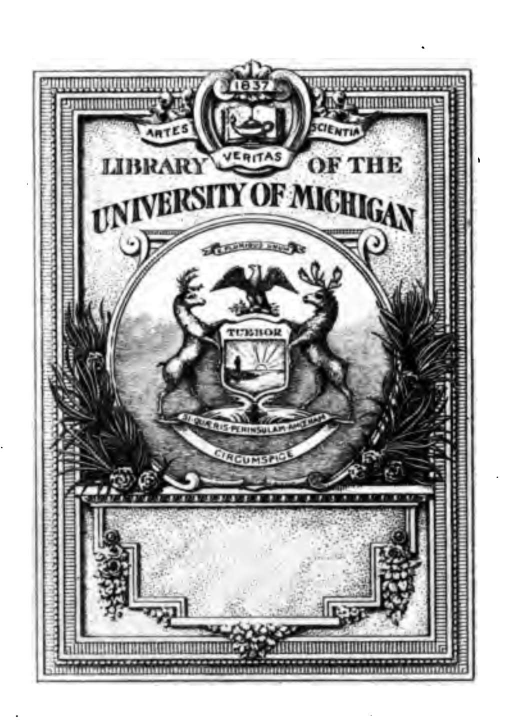
Dr. David Bloch.

Motto:

Dich zu erkennen, ewige Schönheit, Dich
Beherzt zu lieben, sehnend zu nahen Dir
Dazu erschufst Du mich und giebst mir
Regung und Willen, o gieb mir Kräfte

(Naturhymnus von Shaftesbury,
Herder XXVII, 393.)

Berlin.
Mayer & Müller.
1896.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



838
H540
B65



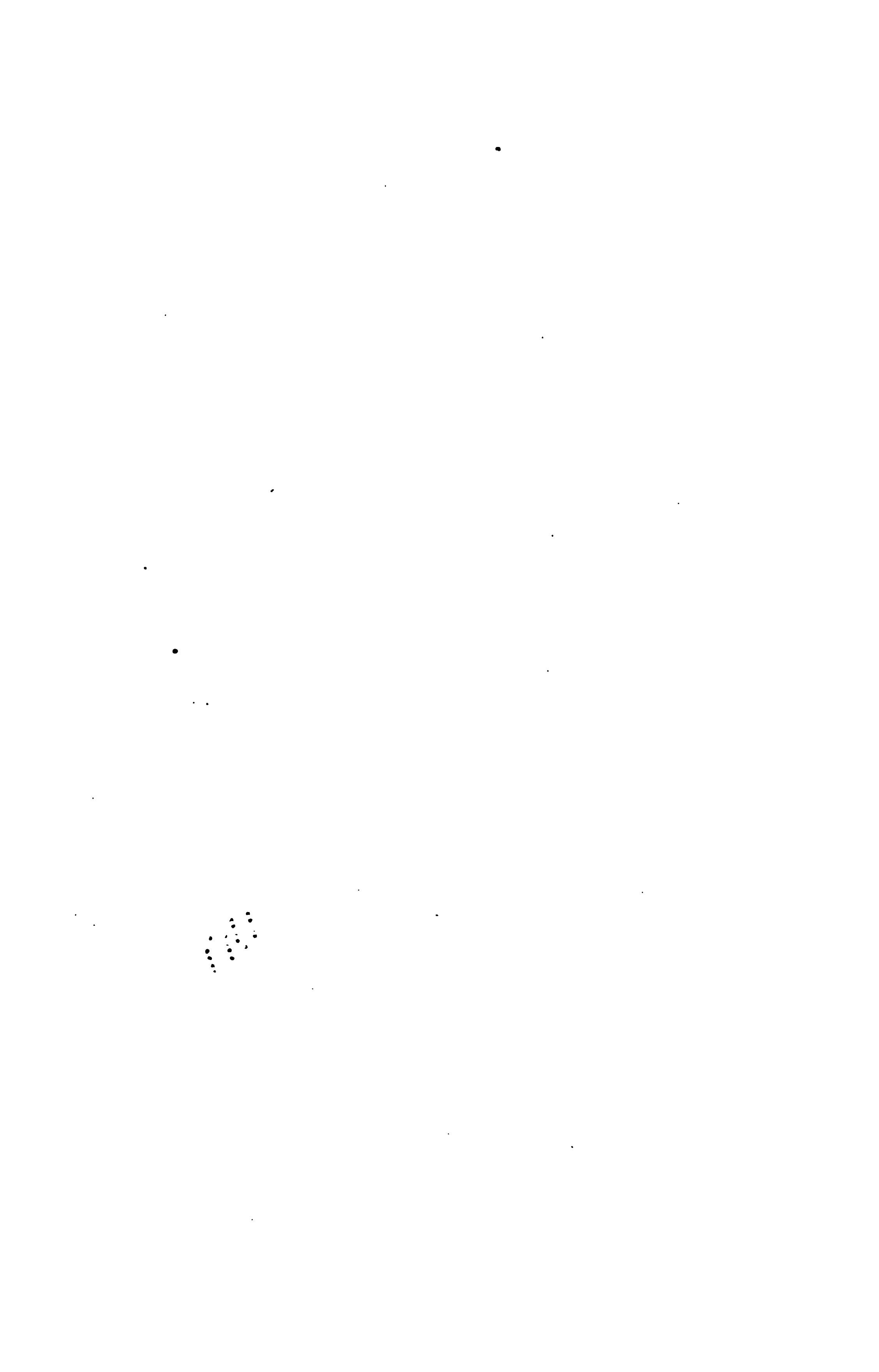
Herder als Aesthetiker.

Von

Dr. David Bloch.

Motto:
Dich zu erkennen, ewige Schönheit, Dich
Beherzt zu lieben, sehnend zu nahen Dir
Dazu erschufst Du mich und giebst mir
Regung und Willen, o gieb mir Kräfte!
(Naturhymnus von Shaftesbury,
Herder XXVII, 398.)

Berlin.
Mayer & Müller.
1896.



X 4/76

Meinen teuren Eltern

in Liebe und Dankbarkeit

gewidmet.



German
Harr
9-24-26
13142

Einleitung.

Von den gewaltigen Geistesheroen unserer klassischen Epoche ist keiner so sehr dem Volke fremd geblieben, wie Herder. Wenn vielleicht die Ursache dafür darin zu suchen ist, daß der größte Teil seiner literarischen Hinterlassenschaft einer geistigen Sphäre angehört, in welche die große — nur leichte Unterhaltung suchende — Masse des lesebedürftigen Publikums sich nicht gerne begiebt, dann ist es um so wunderbarer, daß unserem Geistesgewaltigen auch das Mißgeschick nicht erspart blieb, von den gebildeten und gelehrten Kreisen verhältnißmäßig wenig berücksichtigt und noch weniger eingehend studiert zu werden. Es kann dahin gestellt bleiben, ob der Vorwurf des wissenschaftlichen Dilettantismus, welchen ihm der unglückliche Kampf gegen die Kantsche Philosophie eingebracht hat, das Studium Herders als nebensächlich erscheinen ließ, oder ob die meist nur unsystematisch niedergelegten Erörterungen großer Fragen ein liebevolles Eingehen auf dieselben verleideten.

Der unerfreulichen Thatsache gegenüber, daß die Nachwelt lange Zeit eines unsrer größten Geisteshelden nicht mit dem schuldigen Interesse gedachte, wird der Herderliebhaber eine gewisse Genugthuung suchen in zwei literarischen Ereignissen der beiden letzten Dezennien. Uns liegt jetzt nämlich von den Werken Herders — durch Suphan besorgt und beinahe abgeschlossen — eine Ausgabe vor, wie wir sie von keinem anderen unserer Klassiker besitzen, und in Haym[1]) hat unser Dichter einen Biographen gefunden, der in meisterhafter Weise alle Momente seines Daseins, die seelischen Stimmungen im Verlaufe seines wechselvollen Lebens, die Vielseitigkeit seines Wirkens in allen Einzelheiten klar vor Augen führte,

[1]) Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken, Berlin 1880/85. 2 B.

seine Schöpfungen in allen Phasen aufs eingehendste verfolgte, erläuterte und vorurteilslos würdigte.

Wie wenig bisher aber auch von einem weitverbreiteten Interesse für den Verfasser der „Ideen zur Phil. d. Gesch. d. Menschh." etwas zu verspüren war, so haben doch immerhin außer den schon angeführten literarischen Erscheinungen einzelne Monographien über Disziplinen und Fragen, denen Herder seinen reichen Geist zugewandt hat, gezeigt, daß er dem Denken nnd Fühlen seines Volkes nicht völlig entschwunden ist. Auffallend aber kann es erscheinen, daß die Leistungen auf einem Gebiete, auf welchem der kunstverständige und feinsinnige Herder mit ausgesprochener Vorliebe sich erging, noch nicht besonders betrachtet wurden.

Ein wahrheitsgetreues Bild von dem, was Herder in der Wissenschaft der Ästhetik geleistet und erstrebt hat, ist uns noch nicht geboten worden. In den Werken über die Geschichte der Aesthetik sind ihm zwar — zum Teil sogar umfangreiche — Kapitel gewidmet worden; allein klagt ja Haym schon: „Es ist auffällig und ein Beweis, wie wenig Herder bisher studirt worden, daß zwei Männer, die beide ihm mit erklärter Neigung entgegenkommen und seine Verdienste um die Aesthetik hervorzuheben für eine Pflicht historischer Gerechtigkeit erkennen, dennoch an dem Vierten Kritischen Wäldchen und freilich auch an so manchen späteren hier einschlagenden Auseinandersetzungen vorübergehen, um einzig die Kalligone zu berücksichtigen. Sowohl die Zimmermann'sche wie die Lotze'sche Geschichte der Aesthetik begnügt sich mit einer Besprechung dieses Spätlingswerkes."[1]) Nicht anders auch Schasler in seiner Kritischen Geschichte der Aesthetik, der zudem noch ohne jedes Wohlwollen gegen die Kalligone sich höchstens ein anerkennendes Wort über Herders Betonung der Naturschönheit abringen kann. Wenn Schasler aber von Herder außer der Streitschrift gegen die Kritik der Urteilskraft noch einige andere Schriften ästhetischen Inhalts anführt, so versagt er es sich doch, auf dieselben einzugehen; sowenig, wie seine Vorgänger weiß aber auch er, wie es scheint, etwas von der Existenz des IV. Kritischen Wäldchens, das allerdings zu Lebzeiten Herders nicht veröffentlicht, allein schon 1846 in Herders „Lebensbild" abgedruckt ward. Diese Schrift, die

a. a. O I, 260 Anm.

gleichfalls polemischen Charakter trägt und aus der frühesten Zeit der schriftstellerischen Thätigkeit Herders — aus dem Jahre 1769 — stammt[1],) ist aber jedenfalls als die ästhetische Hauptschrift[2]) unseres Autors zu betrachten. Sie entwickelt nicht allein in verhältnißmäßig systematischer Form Herders Ansichten über die neue Wissenschaft, sondern verrät auch die zahlreichen Desiderien, welche er für sie hegte. Bei einer Würdigung des Aesthetikers Herder muß deshalb auch dieser Schrift eine hervorragende Beachtung gewidmet werden.[3])

Da die beiden bedeutendsten ästhetischen Schriften Herders zur Widerlegung entgegenstehender Systeme entstanden sind, die erste zur Vernichtung der von dem Popularphilosophen Riedel veröffentlichten Theorie d. schön. Künste u. Wissenschaften (Jena 1767), die zweite zur Bekämpfung der Kantschen Aesthetik, so könnte man auch von dieser Arbeit vielleicht eine Beleuchtung der ausgedehnten Herderschen Polemik erwarten; allein wir versagen uns dies, weil es zunächst darauf ankommt, die positiven Leistungen unseres Aesthetikers einmal zusammenzufassen, und weil es sodann auch ein überflüssiges Bemühen wäre. Denn über den ersten Gegner ist ja die Geschichte der Aesthetik stillschweigend hinweggegangen, und über das Verhältnis zu Kant können die Akten als geschlossen betrachtet werden. Die Schwächen und Mißverständnisse der Kalligone sind nicht blos bald nach ihrem Erscheinen, am Anfang unseres Jahrhunderts bloßgelegt worden, auch die schon angeführten Werke über die Geschichte der Aesthetik, Haym in seiner Biographie und neuerdings ein Aufsatz[4]) in den Studien zur Litteraturgeschichte

---

[1]) Haym, a. a. O. 1. 248. Suphan in der Einleitung zum 4. Band der S. W.

[2]) Auch Haym, a. a. O. I. 259 ist der Ansicht, daß diese Lineamente (im IV. Krit. W.) systematischer und zusammenhängender sind, als jenes dreibändige Werk, mit welchem Herder später der Kantschen Philosophie vom Schönen und den Künsten entgegentrat.

[3]) Eine Inhaltsangabe sowie kurze Besprechung derselben findet sich schon in Jorets Herder et la Renaissance litteraire en Allemagne au XVIII. Siècle. (Paris 1875) p. 332—340. (Für den Hinweis auf diese franz. Schrift, sowie für verschiedentliche Winke, die ich nachträglich noch zu verwerten suchte, bin ich Herrn Professor Dr. Külpe in Würzburg zu Dank verpflichtet.)

[4]) Kühnemann Eugen, Herders letzter Kampf gegen Kant. Vergl.

M. Bernays gewidmet, Hmbrg. u. Lpzg. 1893 haben es außer Anderen an einer herben Kritik nicht fehlen lassen. Nur gegen den Vorwurf, der seit Schiller ihn erhoben[1]), schon so oft teils scheu und leise angedeutet, teils offen nnd laut ausgesprochen wurde, daß nämlich die Kalligone [ebenso wie die Metakritik] das Erzeugnis einer vorsätzlichen Verblendung sei, muß auch hier energischer Protest eingelegt werden. Nicht Haß gegen seinen ehemaligen Lehrer, nicht Böswilligkeit oder sonst eine niedrige Eigenschaft feuerten Herder zu Gegenschriften gegen die Kritik der reinen Vernunft und die Kritik der Urteilskraft an. Gegen eine solche etwaige Unterstellung seiner Absichten hat sich Herder entschieden genug in den Vorreden zur Metakritik und zur Kalligone verwahrt. Der leidenschaftliche Kampf Herders gegen Kant wird ja auch psychologisch durchaus verständlich, wenn man sich vorhält, daß die kritische Philosophie, vor allem in ihrem psychologischen Teil der Herderschen Geistesrichtung zuwiderlief. Der Herdersche Geist trachtete nach dem reinsten Monismus. Er hatte in den „Ideen" den Gegensatz zwischen Natur und Menschheit zu heben gesucht, in „Gott" die Einheit von Gott und Welt zu erweisen sich bemüht, und schon viel früher im „Erk. und Empf. der menschl. Seele" die Einheit des Seelenlebens zu seinem Credo gemacht, Empfinden, Erkennen und Wollen als die Folge einer Energie der Seele betrachtet. Für ihn stand auch unerschütterlich fest, daß das höchste Gut zugleich auch das höchste Schöne und Wahre sei und umgekehrt[2]). Wenn man so im Gegensatz zu den Kant'schen Lehren Herders durchweg monistische Geistesrichtung kennt, außerdem bedenkt, daß dieser der ächteste Repräsentant der lebendigen Wissenschaft — nach Lotze[3]) — von vornherein einer abstrakten Philosophie gram war, und zuletzt sich noch seines temperamentvollen

auch Herders Persönlichkeit in seiner Weltanschauung von demselben Verfasser. (Berlin 1893). S. 233—240.

Ibidem 18—24 findet sich auch eine knapp geratene Inhaltsangabe und flüchtige Besprechung des IV. Krit. Wäldchens.

[1]) Schillers Briefwechsel mit Göthe IV, 88.

[2]) Vergl. z. B. Briefe z. Bef. d. Human., XVII, 375 ff*)

*) Wir zitieren nach der Suphan-Ausgabe.

[3]) Gesch. d. Aesth. in Deutschland, 70.

Wesens erinnert, dann kann es uns auch keineswegs wundernehmen, daß er gegen die nach seiner Überzeugung nur Verheerung anrichtende kritische Philosophie über alle Maßen loszog. Bedauern kann man, daß er einem Gegner gegenübertrat, dem er inbezug auf die Schärfe philosophischen Denkens nicht gewachsen war, aber nur zu Unrecht kann behauptet werden, daß er anders, als in edler Absicht die Feder gegen den großen Reformator der Philosophie führte.

Wie sich Herder in ernstem Ringen seine eigene Weltanschauung gebildet hat, so tragen auch seine ästhetischen Ansichten den Stempel eines originellen Geistes. Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß sie sich erst im Gegensatze zu den bekämpften Schriften gebildet haben. Der Herderkenner wird darüber keinen Augenblick im Zweifel sein, daß selbst das IV. kritische Wäldchen in seinem positiven Teil nur Gedanken enthält, die fertig waren, ehe Riedels Schrift den Anlaß zur Fixierung gab.

Gilt es aber doch nach der Schule sich umzusehen, welche der Ästhetiker Herder genoß, dann finden wir, daß als solche die gesammte weite ästhetische Literatur des In- und Auslandes anzusehen ist. Neben so manchen Erscheinungen, welche für die Nachwelt sogar jedes historische Interesse verloren haben, ist selbstverständlich auch kein Werk von Bedeutung dem forschenden Auge unseres Polyhistors entgangen. Da aber das Lob oder der Tadel des Kritikers schon einen Rückschluß auf dessen eigene Ansichten und Wünsche zuläßt, so dürfte es auch nicht unangebracht sein, in einem besonderen, ersten Kapitel Herders Stellung zu den namhaften Ästhetikern vor und während seiner Zeit zu skizzieren.

I.

Herders Ansichten über frühere und zeitgenössische Aesthetiker.

Als Herder in die literarische Welt eintrat, stand die Erörterung ästhetischer Fragen im Vordergrund des geistigen Lebens. Fast Anderthalbjahrtausend hatte die theoretische Betrachtung des Schönen geruht. Erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts war das Interesse für diesen Zweig der Philosophie wieder erwacht. Gleichsam, als ob es gelte eine Unterlassungssünde wieder gutzumachen, zeigt sich bald bei allen Kulturvölkern eine so eifrige Beschäftigung auf dem Gebiete der Ästhetik, daß man von ihr füglich, als von der bevorzugten Lieblingswissenschaft des vorigen Jahrhunderts sprechen darf. — Den Reigen eröffnete der platonisierende Engländer **Shaftesbury.** Auf die Congenialität Herders mit diesem ideal veranlagten englischen Philosophen und auf den Einfluß, den dieser auf ersteren ausübte, hat Zimmermann schon aufmerksam gemacht.[1]) An den begeistert vorgetragenen Lehren von einer gottbeseelten Welt und von der Unzertrennlichkeit des Wahren, Guten und Schönen mag sich immerhin der Herdersche Enthusiasmus für diese Ideen entzündet haben. Innig ist die Verehrung für diesen vornehmsten Vertreter der idealistischen englischen Schule. Sie kommt zum Ausdruck, wo immer Herder über ihn zu sprechen Veranlassung findet[2]), selbst dort, wo er nicht mit ihm übereinstimmt[3]). In den Briefen d. Stud. d. Theol. betr. verteidigt er ihn gegen den Vorwurf des Deismus; bei dieser Gelegenheit bringt er folgendes Lob an: „Fast möchte ich sagen, daß man in ihm alle Blüten der Leibnitzischen Philosophie [ohne die Spielhypothesen

---

[1]) Gesch. d. Ästhetik, 284.

[2]) Vergl. z. B. XXIII, 143 ff., XXIV, 349.

[3]) Vergl. z. B. XVII, 158.

desselben] dazu im jüngsten schönsten Flor blühen sehe, ja daß ein neuer Plato in ihm rede[1])." Nach einer Jugendschrift Shaftesburys [the Moralist's] besingt Herder in einem Hymnus[2]) die Schönheit der durchgeistigten Natur. Für Kant, als den Verfasser der „Abhandlung vom Schönen und Erhabenen" (1764) hat er kein höheres Lob, als daß er ihn einen „Philosophen des Erhabenen und Schönen der Humanität", als „Shaftesbury Deutschlands" feiert[3]). Doch so groß auch die Verwandtschaft zwischen den leitenden Ideen Herders und Shaftesburys ist, so gehen doch beide Männer in der Verarbeitung dieser Ideen weit auseinander. So bleiben auch die Shaftesburyschen Ausführungen zu ästhetischen Einzelfragen ohne jede Nachwirkung auf unsern Ästhetiker.

Ein Fortbildner der Shaftesburyschen Ideen entstand der Ästhetik in Hutcheson. Schasler[4]) hat im Gegensatz zu Zimmermann[5]) **Hutcheson** so verstanden, daß bei letzterem der innere Sinn Shaftesburys so geteilt ist, daß im Menschen neben dem ethischen Instinkt ein besonderer ästhetischer, neben dem Gefühl des Guten das Gefühl des Schönen bestehen muß. Für diese Auffassung hat Schasler auch die Herders für sich[6]). Denn unter der Modephilosophie, welche für das Wahre, Gute und Schöne drei besondere Grundkräfte der menschlichen Seele annimmt, hat Herder die Crusisch-Darjesisch-Hutchesonsche verstanden[7]). Selbstverständlich ist eine derartige Philosophie nicht nach dem Geschmack Herders.

Die hohe Bedeutung eines anderen Briten für die Ästhetik suchte eine kürzlich erschienene Preisschrift nachzuweisen[8]).

[1]) X, 305 f.

[2]) XXVII, 397–406.

[3]) IV, 176.

[4]) Krit. Gesch. d. Ästh. I. 289.

[5]) a. a. O. 289.

[6]) Uns dünkt das Recht auf Seiten Sch.'s u. H.'s zu sein; denn daß Hutcheson ein ästhet. und ein moralisches Gefühl annimmt, scheint schon daraus hervorzugehen, daß er stets von inneren Sinnen spricht, besonders aber aus dem 7. Abschn., S. 90 ff. des I. Teils und aus der Einl. zum II. Teil, S. 115 f. seiner Untersuchungen unserer Begriffe von Schönheit und Tugend (Frankf. u. Lpzg. 1762).

[7]) IV, 5 u. Anm. Suphans daselbst; vergl. auch IV, 148 f.

[8]) Neumann W., Die Bedeutung Homes für die Ästh. u. sein Einfluß auf die deutschen Ästhetiker, Berlin 1894.

Sie gilt **Home.** So reich auch die Elements of criticism an solchen Bemerkungen sind, welche eine feine ästhetische Beobachtungsgabe verraten, so konnte doch auch die neue Arbeit nicht widerlegen, daß Homes Begriffserklärungen so wenig, wie die Ausführungen prinzipieller Natur vor der Kritik standhalten können. Weder die Unterscheidung der Schönheit in eine eigene und in eine Schönheit des Verhältnisses, noch die Definitionen des Erhabenen, Lächerlichen und Belachenswerten konnten Anerkennung finden. In den Augen Herders ist Home „ein großer Philosoph des Schönen." Allein, wenn Herder auch mit vielen Bemerkungen des Engländers einverstanden ist, so z. B. der, daß die Schönheit ursprünglich ein rein „sichtlicher Begriff" sei[1]), so hat er doch an dem angeführten Hauptwerk mancherlei Aussetzungen zu machen. Denn dieses liefert nur „einen Wald von Erfahrungen, Bemerkungen und Erscheinungen in der Seele, entbehrt aber der systematischen Darstellung und vor allem einer fortgehenden Entwicklung der Hauptbegriffe." Ferner findet Herder den objektiven Teil der Ästhetik zu sehr vernachlässigt und schließlich hat er noch zu tadeln, daß Home — statt umgekehrt — immer von oben herab, von Bewegungen und Leidenschaften herunter, zu denen er alsdann Beispiele nur aufsucht, schließt[2]).

Eine ähnliche Stellung, wie zu Home nimmt Herder zu dem von Neumann in der angeführten Schrift[3]) wieder mehr zu Ehren gebrachten **Gerard** und dessen Essay on taste ein[4]).

Für die Leistungen **Burkes,** der auch von Kant so rühmend erwähnt wird[5]), hat Herder das höchste Lob, allerdings nur für den physiologischen Teil der Ausführungen in der Schrift Enquiry into the Origin of our ideas of the sublime and beautifull. Hier wurde das Gefühl des Erhabenen zurückgeführt auf den Selbsterhaltungstrieb. Der Anblick eines Gegenstandes, einer Handlung oder eines Ereignisses, das uns Furcht und Schrecken einjagt, erweckt in uns das Gefühl des Erhabenen, sobald wir unsere Person

[1]) IV, 46 Anm.
[2]) IV, 150—152.
[3]) a. a. O. 16 ff.
[4]) IV, 153.
[5]) Kritik d. Urteilskr., ed. Kehrbach, 136.

dabei außer Gefahr wissen; die Quelle der Schönheit ist im Geschlechtstrieb, dem die Liebe entspringt, zu suchen. — Das Gefühl des Erhabenen tritt ein bei einer Anstrengung, das Gefühl des Schönen bei einer sanften Erschlaffung der Nerven. Herder urteilt: „Ich laße ihm die Paarung seiner beiden Gefühle mit den Trieben des Selbstgefühls und der gesellschaftlichen Neigungen, ich laße ihm seine qualitates occultas von Begriffen, die sich aus einem intellektuellern Gesichtspunkt freilich nicht mehr rektificieren laßen; ich laße ihm alles, was System ist. Aber die eigentlichen Erfahrungen in ihm sind wirkliche Entdeckungen, wo man bisweilen, wie durch einen inneren Schauder, wie durch ein inniges Bewußtsein Wahrheit fühlt . . . . . Nur Schade, daß Burke seine Erfahrungen des allgemeinen Gefühls nicht in ihre dünnern Fäden feinerer und speziellerer Gefühle verfolgen konnte!“ [1])

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger betrachtete der Maler **Hogarth** als Hauptaufgabe der Ästhetik nicht die Erklärung der Schönheit, sondern die Aufsuchung der Ursache ihres Reizes. Bekanntlich hielt er die Schlangenlinie für die Linie der Schönheit.

Herder, der den Namen Hogarths im IV. Krit. Wäldchen nur gelegentlich einmal nennt[2]), äußert sich über ihn in der Kalligone[3]). So wenig er von den künstlerischen Leistungen des englischen Malers, der sich hauptsächlich mit der Darstellung des Häßlich-Charakteristischen befaßte, erbaut ist, ebensowenig kann er auch zugeben, daß die Schlangenlinie, überhaupt eine Linie allein, den Reiz der Schönheit verursacht.

Ganz vergessen hat die Geschichte der Ästhetik den vielseitigen englischen Gelehrten und Staatsmann, **James Harris**, Shaftesburys Neffen. — Uns interessieren zwei seiner Abhandlungen, die „über die Kunst“ und die „über die Music, Mahlerey und Poesie“ [4]). Wir verweilen bei der ersteren, weil sie besonders anregend auf Herder wirkte. Der englische Philosoph verbreitet sich zunächst über das Wesen der Kunst und findet, daß dieselbe sei „eine Fertigkeit des Menschen nach Masgebung eines Systems von verschiedenen und

---

[1]) IV, 103 f., vergl. auch IV, 153, 173 u. vor allem XXII, 229 f.

[2]) IV, 18.

[3]) XXII, 45. Anm. Vergl. auch VIII, 39.

[4]) Drei Abhandl. von J. Harris, deutsch Danzig 1756.

wohlbestätigten Vorschriften die Ursache einer Wirkung zu werden." Es werden dann die Gegenstände untersucht, auf welche diese Wirkung möglich ist, hierauf wird vom Ursprung und schließlich vom Ende der Kunst gesprochen. Hier findet Harris, daß eine jede Kunst ihre Erfüllung erreicht entweder in einer Energie oder in einem Werk. Eine jede Wirkung, deren Teile nach und nach entstehen und deren Natur ihr Dasein und Wesen durch Veränderung erhält, ist eine Energie, z. B. Musik, Tanz, Rede; eine jede Wirkung aber, deren Teile auf einmal da sind, und deren Natur und Wesen nicht in der Veränderung bestehen, ist ein Werk, z. B. Haus, Statue, Gemälde. — Wie sehr Herder in seinen kritischen Bemerkungen über Lessings Laokoon von den eben skizzierten Ausführungen abhängig ist, hat Haym schon eingehend erörtert[1]).

Von den französischen Ästhetikern scheint zunächst der einflußreichste, **Batteux,** der nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland — wofür die verschiedenen Übersetzungen des Traité des Beaux-Arts, reduits à un même principe in unserer Sprache allein schon als Beweis genügen — in hohem Ansehen stand, nicht Herders ungeteilten Beifall zu haben[2]). Eine nähere Kritik seines Werkes aber, vor allem seines Prinzips der Kunst, der Naturnachahmung, hat uns Herder nicht hinterlassen.

Diderot ist nach ausschließlicher Berücksichtigung seines Artikels in der Encyclopédie für Herder der scharfsinnige Philosoph, der sich von seiner Nation so sehr unterscheidet[3]). In dieses Lob vermögen allerdings Andere, welche in dem angeführten Artikel auch nur ächt französische, geistreiche Aperçus erblicken, nicht einzustimmen. Weiteres über diesen Encyklopedisten, ein Urteil über seine Essais sur la peinture, von denen bekanntlich Goethe zwei übersetzt und erläutert hat, sind in den Herderschen Werken nicht zu finden.

Der Holländer **Hemsterhuys,** von Herder der größte Philosoph

---

[1]) a. a. O. I., 241 f. Ibid. 242. Anm. ist auch schon darauf hingewiesen, wie nachhaltig sich die Harrissche Unterscheidung von Energie und Werk dem Herderschen Geiste einprägte. Die im J. 1800 erschienene Kalligone (XXII, 125) gedenkt aufs Neue derselben rühmend.

[2]) IV. 150.

[3]) IV. 148 f.

seit Plato genannt, hat sicherlich auch auf den Ästhetiker Herder einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Dem Briefe Hemsterhuys' „über das Verlangen" hatte Herder im Deutschen Merkur 1781 den Aufsatz „Liebe und Selbstheit"[1]) gewidmet. Die Ausführung Herders: „Je mehr Ideen der Sinn dem Verstande in gehörigem Maas, in einer angemessenen Zeit gewährt, ... desto schöner erscheint die Gestalt dem Verstande"[2]) — weist auf den gleichen Gedanken in Hemsterhuys Brief „über die Bildhauerei" hin[3]).

Es erübrigt fast noch besonders hervorzuheben, daß dem vielbelesenen Manne, dessen Geist überall weilte, wo für das Gute, Schöne und Wahre gearbeitet wurde, kein heimisches Werk entging. Wir haben ein lebhaftes Interesse daran zu erfahren, mit welchen Vorzügen und Fehlern literarische Monumente aus jener Zeit dem Herderschen Auge behaftet schienen.

Winkelmann: Jede Zeile, welche Herder diesem edlen Manne widmet, atmet die Liebe, welche Herder ihm entgegenbrachte, und zeugt für die unbegrenzte Hochachtung, welche er für die Arbeiten des feingebildeten Geistes hegte. In den Aufsätzen aus der frühesten Schriftstellerperiode schon, in den Fragmenten, in den Krit. Wäldern, in einem besonderen Nekrolog, in der Adrastea, überall bringt Herder das Gefühl höchster Verehrung für den seltenen Mann zum Ausdruck. In einem Aufsatz aus dem J. 1766 ist er ihm „ein großer Mann unserer Zeit, ja vielleicht der größte in der Kenntnis der Altertümer und der antiken Schönheit"[4]); als „der Ruhm der Deutschen selbst unter dem Römischen Himmel" wird er gefeiert gelegentlich einer rühmenden Besprechung seiner Schreibweise[5]). Die helle Begeisterung leuchtet aus der Stelle: „Ueber die Kunst und die Schönheit der Griechen spricht er, daß ein Proxenides das Gesetz geben würde: „von ihr soll nur Winkelmann sprechen." In ihr ist mir sein Name so groß, daß es das Ziel meiner Wünsche wäre, über die Griechische Poesie und Weisheit das mir selbst seyn zu

[1]) XV, 304 ff., auch abgedruckt in Hemsterhuys' Vermischte phil. Schriften, Lpzg. 1782, I 109 ff.

[2]) XXII, 52.

[3]) a. a. O. I, 13 f; vergl. auch Zimmermann, a. a. O. 433 ff.

[4]) I, 49.

[5]) II, 218.

können, was er in der griechischen Kunst für Welt und Nachwelt geworden" [1]).

Gegen die Angriffe, welche besonders von der Klotzschen Schule gegen Winkelmann geschleudert wurden, nimmt ihn Herder kräftig in Schutz. Die, welche Lessing auf Kosten Winkelmanns loben, lassen die Verschiedenheit der Bestrebungen und Ziele beider Männer außer Acht. Der Vorwurf daß die Winkelmannsche Geschichte der griechischen Kunst unvollständig sei, wird zurückgewiesen durch den Hinweis auf das Ziel, welches Winkelmann sich selbst in seiner Geschichte gesteckt hat. Das Wesen der Kunst darzustellen ist der vornehmste Endzweck in beiden Teilen seines Werkes [2]), oder wie Herder sagt, er war mehr darauf bedacht, „eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte." [3]) So sehr aber auch die Verehrung Winkelmanns bei Herder fast an Schwärmerei grenzte, so war dieser doch nicht der Mann dazu, der nun ungeprüft alle Ansichten des epochemachenden Kunsthistorikers auch als die seinigen anerkannt hätte.

Wenn Winkelmann in seiner Kunstgeschichte behauptet, daß unter dem wärmeren Himmel die Schönheit besser reife, als unter dem nordischen [4]), so bemerkt dagegen Herder, daß wir uns ob dieser Thatsache nicht zu grämen brauchten, dann lasse eben die Natur auch den Sinn für die Schönheit nicht reifen. Wir werden diesem Mangel gegenüber „durch eine Unempfindlichkeit und gewiße Nordlische Strenge schadlos gehalten, die uns im Ganzen mehr vortheilhaft als nachtheilig seyn dürfte." [5])

Eine von Winkelmann ausführlich begründete Hypothese, daß die Kunst bei den Griechen sowohl, wie auch bei anderen Völkern ohne fremden Einfluß entstanden ist [6]) hat besonders den Widerspruch Herders hervorgerufen. Hätte Winkelmann nur eine Geschichte der

---

[1]) II, 119. Vergl. auch III, 11.

[2]) Geschichte d. Kunst d. Altert., Wien 1775, Vorrede II.

[3]) III, 10. Vergl. auch den Aufsatz über W. XV, 35—50 u. XIV, 345 f.

[4]) a. a. O. 45 f.

[5]) I, 49.

[6]) a. a. O. 8, 12 ff.

griechischen Kunst liefern wollen, so würde eine solche Annahme an der Spitze des Werkes nichts verschlagen. Allein, wer eine allgemeine Kunstgeschichte schreibt, hat die Pflicht den Zusammenhang der Völker zu berücksichtigen und den Einfluß, welchen das eine auf das andere ausgeübt hat, abzuwägen. Inbetreff der griechischen Kunst sucht dann Herder mit vielem Geschick nachzuweisen, daß sie in ihren rohesten Anfängen mit den Göttern aus Ägypten in Hellas eingewandert sein muß[1]).

Zu mancherlei Erinnerungen bietet das zweite Kapitel des I. Teils der Kunstgeschichte Gelegenheit. Herder findet es fehlerhaft, daß die ägyptische Kunst durchweg im Vergleich zu der als Maßstab angelegten griechischen betrachtet wird, während es eine Forderung der historischen Gerechtigkeit wäre sie aus dem ägyptischen Individuell heraus zu verstehen und zu erläutern. Winkelmann hätte bei Beurteilung der ägyptischen Kunst ebenso sehr den Ägypter zeigen müssen, wie bei der Würdigung der griechischen Kunstwerke ganz der Grieche aus ihm sprach. Wer die Geschichte der ägyptischen Kunst schreibt, hat nicht die Lösung der Frage, warum die Ägypter nie die Höhe der Griechen erreicht haben, als das Hauptproblem anzusehen, sondern vom Standpunkt des Ägypters aus die Entwickelung ihrer Kunst als eine natürliche zu erweisen. — Die Ursachen, welche Winkelmann als die Quellen der Unvollkommenheit des ägyptischen Stils angegeben, geht Herder durch, bei jeder deren günstige Folgen hervorhebend. Indem sich Herder in die Seele eines Ägypters versetzt denkt, zeigt er uns in lebendiger Anschauung, warum das ägyptische Auge mehr als „in weichen Umrissen, rundlicher Form und malerischer Grazie", gerade in der Geradheit der Zeichnung und in der „Umschreibung der Figur in wenig ausschweifenden Linien," womit sie die „Coloßalische Großheit" darstellten, Schönheit erblickte, warum die Figuren, die mit herabhängenden Armen eine tiefe Ruhe zum Ausdruck bringen, einen Vorzug verdienten vor jenen Statuen, welche eine Handlung verewigten, die ja doch nur vorübergehend sein kann und deshalb dem langen Anblick unnatürlich wird[2]).

[1]) II, 120—128.
[2]) II, 128—136.

Um wie viel liberaler und objektiver urteilt hier der für griechische Schönheit gewiß nicht verständnislose Herder kraft seiner unerreichten Fähigkeit, den Seelen der verschiedensten Völker die geheimsten Regungen abzulauschen, als der gefeiertste Interpret der alten Kunst!

Lessing: Wenn Herder seine Stimme dagegen erhoben hat, Winkelmann zu Gunsten Lessings zu verkleinern, so hat er damit keineswegs der Größe des letzteren Abbruch thun wollen. Die Aufgabe, welche sich beide Männer gestellt, ihre Denkart und ihr Stil sind so verschieden, daß sie auch nach Herders Ansicht nicht gegen einander abgemessen werden können. Jeder ist in seiner Art ein Meister. So ist dem begeisterten Verehrer der Winkelmannschen Werke auch Lessings Laokoon ein Werk, „an welchem die drei Huldgöttinnen unter den Menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie, und der Kunst des Schönen geschäftig gewesen“[3]). Deshalb ist Herder aber noch nicht mit allen Ausführungen des Laokoon einverstanden. Allein so wenig hier z. B. die Ergänzungen zu Lessings Fabellehre[4]) erörtert werden können, eben so wenig können im Rahmen dieser Arbeit alle Ausstellungen, die das erste der Kritischen Wälder gegen den Laokoon macht, besprochen werden. Nur zwei Punkte sollen hier näher ins Auge gefaßt werden. Lessing hatte im dritten Abschnitt seines Laokoon die Behauptung aufgestellt, daß die Kunst nichts Transitorisches ausdrücken dürfe. Dagegen macht Herder geltend, daß, wenn die Kunst nichts Vorübergehendes zum Objekt wählen könne, sie ihr Leben und Wesen einbüßen müßte, da ja jeder Zustand und jede Handlung transitorisch sei. Nach dem Lessingschen Grundsatz müßte also die Kunst tot und entseelt werden. — Trotzdem steht ja auch für Herder fest, daß in der Kunst der höchste Affekt als Hauptanblick vermieden werden müsse. Mit Winkelmann verlangt er, daß die bildende Kunst nicht nur dem Auge ein höchstes Ideal der Schönheit, sondern auch der Phantasie die Stille und Ruhe des griechischen Ausdrucks darbiete[1]). — Der ganze Streit, den das I. Krit. Wäldchen in dieser Frage gegen den Laokoon führt, läuft, wie es

[3]) III, 7.

[4]) XXIII, 259 ff

[1]) III, 74 - 82.

scheint, auf einen Wortstreit hinaus. Herder hatte bei seiner Polemik nicht genügend in Betracht gezogen, daß Lessing unter den transitorischen Erscheinungen, welche von der Kunst ausgeschlossen bleiben sollen, nur solche versteht, „zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das sind, was sie nur einen Augenblick sein können." Wie sehr im Grunde genommen Lessing und Herder in der Sache übereinstimmen, geht aus einem Vergleich folgender zwei Stellen hervor:

Laokoon:

„Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden . . . ."

I. Krit. Wäldchen:

„Das Uebertriebene im Ausdruck kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer könne sich über das Höchste noch etwas Höheres denken? Aber selige Ruhe des griechischen Ausdrucks wieget unsere Seele nach beiden Seiten hin."

Substanzierter sind die Einwände gegen Lessings berühmte Scheidung [Laokoon XIV] der Poesie und Malerei. Das aufgestellte Scheidungsprinzip wird als ein verfehltes bekämpft. Die Gegenüberstellung der artikulierten Töne in der Poesie zu den Figuren und Farben der Malerei ist nicht angängig, weil sie nicht im gleichen Verhältnis zu ihrem Bezeichneten stehen, denn die Zeichen der Malerei sind in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst begründet, die der Poesie aber haben mit der Sache nichts gemein; während jene natürlich, sind diese willkürlich[1]). — Auch die Aufstellung des Unterschiedes, daß die Malerei im Raum, die Poesie

[1]) Nebenbei sei vermerkt, daß Herder jetzt noch die Sprache für das Produkt einer Convention hält; seine, die Sprachwissenschaft in andere Bahn lenkende, preisgekrönte Abhandl. über d. Urspr. der Sprache erschien erst 1770.

durch die Succession wirke, will Herder umstoßen. Er sucht nachzuweisen, daß auf der Folge der artikulierten Töne das nicht beruhe, was in der Malerei auf dem Nebeneinandersein der Teile beruht[1]). Als Unterscheidungsmerkmale stellt Herder dann für die Künste und schöne Wissenschaft Folgendes auf: „Die Künste, die Werke liefern, wirken im Raum, die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge, ... Poesie wirkt durch Kraft[2]). Die feine Distinktion zwischen Energie, als dem Wirkungsmittel der Musik und Kraft, als dem Wirkungsmittel der Poesie, dürfte für eine klare, allgemein verständliche Definition nicht sehr zuträglich sein.

Baumgarten, von seinem Schüler Meier „der Erfinder der Ästhetik" [3]) genannt, wird von Herder immer nur in pietätvoller Weise erwähnt. In seiner ersten größeren ästhetischen Schrift hält Herder es für eine Ehre „aus Überzeugung dem Schatten dieses Mannes [Baumgarten] stille Weihrauchkörner zu streuen"[4]). Herders Stellung zur Ästhetik Baumgartens hat Haym schon richtig angegeben. Von Baumgarten geht Herder im IV. Kr. W. aus, lobt jenen als „Verkürzer einer ganzen Wissenschaft in eine metaphysische Hauptformel, um zuletzt doch die Baumgartensche Ästhetik im Vergleich zu einer echten Ästhetik als Nebenwerk zu bezeichnen."[5])

Sulzer und **Mendelssohn** gehörten zu den Männern, zu denen Herder wie zu den großen Geistern der antiken Welt emporblickte. Sulzers Abhandlungen über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen gelten ihm ihrem formellen Teil nach als „Metaphysische Basis einer künftigen Ästhetik." Die höchsten Erwartungen brachte Herder Sulzers Theorie der schönen Künste entgegen, wenn er auch an der lexikographischen Anordnung des Werks Anstoß nahm[6]).

Von Mendelssohn, der „scharfsinnig und mit der Miene des liebenswürdigsten Enthusiasmus" was nicht Schönheit ist, zur Schönheit macht, werden besonders die Briefe über die Empfin-

---

[1]) III, 133—143.

[2]) III, 137.

[3]) Meier G. F. Anfangsgr. aller schön. Wissensch. Halle 1748, I, 9.

[4]) IV, 16. Vergl. auch XXII, 305.

[5]) a. a. O. I, 259.

[6]) IV, 144 ff.

bungen als wertvolle Beiträge zu einer subjektiven Ästhetik hervorgehoben[1]).

Einen noch geringeren Wert als die Baumgartensche hat in den Augen Herders die G. F. **Meiersche** Ästhetik. Sie ist zum guten Teil nur „wiedergekaute Logik", zum andern „Ästhetischer Flitterstaat von Metaphorischen Benennungen u. s. w.[2])

Wie hoch dagegen Herder **Kants** Beiträge zur Ästhetik aus dessen vorkritischer Zeit anschlug, wissen wir schon aus einer anderen Stelle dieser Arbeit (S. 11).

---

[1]) IV, 147.
[2]) IV, 26 f.

II.

Herders Ästhetik.

1. Grundlage und Plan.

Die philosophische Weltanschauung Herders trägt in allen Perioden ihrer Entwicklung den Stempel der Leibnizschen Schule. Diese Erscheinung ist gewiß nicht blos auf die äußere Thatsache zurückzuführen, daß Herder als Schüler des jungen Kant die Leibniz-Wolffsche Philosophie schätzen lernte, vielmehr bannte eine Seelenverwandtschaft mit dem „Erfinder des Monadenpoems“, das Verlangen nach einer monistischen Weltauffassung, unseren philosophierenden Dichter in den Ideenkreis des genialen Schöpfers der neueren deutschen Philosophie. So sehr auch Herder manchmal mit anderen philosophischen Systemen zu liebäugeln scheint, wenn er z. B. in der Schrift „Vom Erk. u. Empf. d. menschl. Seele“ dem Sensualismus Zugeständnisse macht oder in seinem „Gott“ eine Hinneigung zum spinozistischen Pantheismus verrät, so hat er sich doch niemals von der Leibnizschen Lehre ernstlich zu trennen vermocht. Er versuchte es höchstens mit fremden Zweigen den alten Stamm der Monadenlehre zu veredeln und zu verjüngen. Eine neuere Schrift hat vollkommen Recht, wenn sie den Pandynamismus Herders, die Lehre von der Beseeltheit der scheinbar toten und rein mechanischen Natur auf die Monadologie zurückführt[1]).
Fällt schon der Einfluß der Monadenlehre auf die Bildung der Herderschen Weltanschauung in die Augen, so wird bei näherem Zusehen auch ersichtlich, daß bei Beantwortung von Spezialfragen

---

[1]) Sommer, Grundzüge einer Gesch. d. deutschen Psychol. u. Ästhet. von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892, p. 11, betrachtet Leibniz mit seiner Monadenlehre als das Bindeglied in der Kette

oft ein Stück Leibnizschen Geistes in Herder wirksam ist. Herder fußt auf der Leibnizschen Psychologie und baut auf dieser seine Ästhetik auf. Es geht dies deutlich hervor aus dem schon öfters erwähnten IV. Krit. Wäldchen. Herders Bemerkungen aus noch früherer Zeit dürfen wir eine große Bedeutung nicht beimessen. Der Verfasser der Abhandlung über Herders Philosophie hat nachgewiesen, wie Herder während seiner Elementarperiode in fast sklavischer Abhängigkeit von dem damaligen Kant nur eine analytische Methode der Philosophie anerkennt[1]). Diese sind an gewissen unzergliederlichen Begriffen Schranken gesetzt. Zu diesen gehört auch in erster Reihe der Begriff der Schönheit. „Ebenso ists für mich einer der größten Knoten, den Begrif des Schönen und des Guten auf den Begrif des Gedankens zu reduciren, daß ich aus ihm begreifen könne, wie das Anschauen des Einen im Mannigfaltigen, das ist, der Begrif der Schönheit Vergnügen, und die Erkenntnis der Vollkommenheit Wollen würke .... Hier muß der Gedanke am Ausdruck endlich kleben bleiben"[2]).

Doch diese Ansicht war bei Herder nur eine vorübergehende, stammend aus einer Zeit, wo die Worte und Ansichten eines respektgebietenden Lehrers noch weit mächtiger sind, als das Vertrauen zu eigener, selbständiger Untersuchung. Eine ganz andere Sicherheit in der Behandlung philosophischer Fragen, jene Überlegenheit, mit welcher die vorhandenen Systeme schon mehr beherrscht werden und die ein einfaches Nachbeten gelehrter Doktrinen ausschließt, tritt uns bereits in der ersten ästhet. Hauptschrift Herders aus dem J. 1769 entgegen. Jetzt ist ihm die Schönheit keine qualitas occulta mehr; er spottet über die, welche Schönheit und Häßlichkeit als unauflösliche Empfindungen ausgeben. Lassen wir den Satz: Was sich nicht anders als schön fühlen läßt, ist schön: gelten, dann hört eben jede philosophische Behandlung des

---

zwischen dem Panmechanismus (des Cartesius) und dem Pandynamismus (Herders). Vergl über den Einfluß Leibnizens auch ibid. p. 307. **Überschätzt** aber wird der Einfluß Herders in der Stelle (ibid. p. 11): „Unsere klassische Ästhetik kann nur im Zusammenhang mit Herders Pandynamismus . . . verstanden werden."

[1]) Kronenberg, Herders Philosophie etc. Hdlbrg. 1889 p. 20 ff.

[2]) Fragmente III, I, 420.

Begriffes der Schönheit auf, und eine philosophische Schönheitslehre wäre dann ins Reich der Unmöglichkeiten zu verweisen. Nicht so Herder. Er bahnt sich den Weg, indem er von Baumgarten ausgeht. Dieser[1]) hatte die Ästhetik definiert: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. An dieser Definition wird zunächst die Gleichsetzung der Ästhetik mit der ars pulcre cogitandi beanstandet. Die Ästhetik hat nur die Aufgabe, die Schönheit in objektiver und subjektiver Beziehung zu erforschen, d. h. sie sucht bei den Objekten der Schönheit sich klar zu machen, worin die Ursache ihrer ästhetischen Wirkung auf uns zu suchen ist und muß so eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften liefern; sie hat aber auch die Kräfte, welche uns das Schöne empfinden lassen, zum Gegenstand der Untersuchung zu setzen, und muß deshalb auch eine Theorie des Gefühls der Sinne geben. — Aber die Kunst schön zu denken, die natürliche angeborene Fähigkeit das Schöne zu bilden und zu genießen, kann nur derjenige in unsere Wissenschaft mit einschließen wollen, der nicht zu scheiden weiß zwischen Ästhetiker und Künstler, zwischen dem mühsamen philosophischen Schaffen und dem Leben des feurigen Genies. — Ebensowenig wie eine ars pulcre cogitandi ist die Ästhetik eine gnoseologia inferior, eine Logik der unteren Seelenkräfte. Nach der Tradition seiner Schule gab es für Baumgarten neben der höheren Erkenntnis der Vernunft eine niedere, sinnliche. Jede dieser beiden Erkenntnissphären besteht für sich. Die Ästhetik soll nun für die sinnliche Erkenntnis dasselbe sein, was die Logik für die höhere ist. Herder dagegen, weit davon entfernt, in der Wolffschen Einteilung der Seelenkräfte ein philosophisches Dogma zu erblicken, ist der Pflicht enthoben für die niedere Erkenntnis eine besondere Logik anzunehmen. Auch bei ihm empfangen zwar die unteren Seelenkräfte die ästhetischen Wahrnehmungen und bringen sie nur „verworren“ in unser Bewußtsein; allein nun kommt — um in der Wolffschen Terminologie zu sprechen — die „höhere Erkenntnis“ und sucht das Verworrene in deutliche Begriffe aufzuklären. Nicht „verworrene“ Ideen also giebt uns

[1]) Aesthetica § 1.

die Ästhetik [illegible] nur [illegible] und würden ihr die [illegible] Die Ästhetik kann demnach auf [illegible] den Geschmack, sondern nur eine [illegible] über den Geschmack [illegible] — Das Verdienst der Ästhetik [illegible] zur Höhe einer [illegible] — wenn [illegible] nur mit deutlichen [illegible] — [illegible] zu haben, [illegible] Herder. [illegible] als den „Gründer der Ästhetik" [illegible] Recht Herder als den Gründer [illegible] Ästhetik [illegible] die junge [illegible] losophiae et [illegible] zu [illegible] marken, weil [illegible] erheben [illegible] und [illegible] ahmung der Natur [illegible] Vorgängern [illegible] schränkt [illegible] empfinden [illegible]

Die „Ästhetik [illegible] Basis einer jeden [illegible] ein Stück [illegible] Ästhetik zu [illegible] Wäldchen [illegible] Definition von [illegible] Begriffe sind [illegible] müssen wir erst [illegible] sprung und [illegible] wonnenen [illegible] eine Analyse des [illegible] „letzte Produkt [illegible]

[1] Herder [illegible] Ästhetik als [illegible] die Regeln [illegible] heiten der [illegible] kenntnis [illegible]

[2] IV, 54 [illegible]

wie bei Fechner[1]) muß auch bei Herder die sogenannte „philosophische Ästhetik höheren Stils" die empirische zur Voraussetzung und Unterlage haben. Beugen wir uns vor dem klaren, unbestochenen Geiste Herders, der schon zu einer Zeit, da noch die Wolff-Baumgartensche Kunst zu definieren in unserem Vaterlande allgewaltig war und als man demnach auch unter einer wissenschaftlichen Ästhetik nur eine „Ästhetik von oben" verstand, ein solches System — mit Fechnerschen Worten gesprochen — für einen Riesen mit thönernen Füßen hielt, und der in überzeugender Weise die Notwendigkeit einer empirischen Grundlage der Ästhetik nachwies.

2. Ästhetisches Gefühl, Phantasie.

Als Leibnizianer ist Herder selbstverständlich ein Gegner von der Lehre der angeborenen Gefühle. Auch für ihn besitzt die Seele nur die eine Grundkraft, sich Vorstellungen zu verschaffen. Die Psychologie, die der von Herder bekämpften Schrift Riedels zu Grunde gelegt war, und die den sensus communis, der uns unmittelbar von der Wahrheit, das Gewissen, das uns unmittelbar vom Guten und Bösen und den Geschmack, der uns unmittelbar vom Schönen überzeugt, als drei verschiedene Grundkräfte der menschlichen Seele lehrt, kann von Herder leicht als seicht und oberflächlich abgethan werden. Die einzige Wahrheit, die uns ein inneres Gefühl unmittelbar giebt, ist die Überzeugung, daß wir sind. Ohne Urteil und Schluß gewinnen wir keinen Begriff. Schon die ersten Begriffe von Körpern, z. B. Undurchdringlichkeit, Größe erhalten wir nicht durch eine unmittelbare Empfindung, sondern erst nach langem Gegeneinanderhalten und Vergleichen. Noch viel weniger, als diese sinnlichen Begriffe, können abstrakte Begriffe, wie wahr, gut und schön durch eine unmittelbare Empfindung in uns gelangen. Erst durch lange Übung in der Kindheit bilden sich in uns diese Begriffe. „In der Schnelligkeit und Gewohnheit urteilen wir, schließen wir und glauben noch unmittelbar zu empfinden: wir lassen Mittelglieder aus, und der Schluß scheint ein simples Urteil; wir verdunkeln den Zusammenhang der Begriffe, und das Urteil scheint unmittelbare Empfindung." Bei fortgesetzter Übung wickelt sich dann der seelische Vorgang bei der Urteilsbildung so

[1]) Vorschule der Ästhetik, Lpzg. 1876. p. 4.

schnell ab, daß dieser sich entwickeln kann, und das [illegible] als die Stimme eines inneren Gefühls angesehen wird. Der Geschmack ist vorhanden, aber er ist nichts weiter als eine Fertigkeit, das gewohnheitsmäßige Anwenden unseres Urteils auf Gegenstände des Schönen.

Jetzt kann natürlicher Weise auch Schönheit keine qualitas occulta mehr sein, sondern nur ein durch Urteil gewonnener Begriff, der allerdings den Schein, die Stärke und den Ton eines inneren Gefühls erhält, weil uns der Bildung unseres Geschmacks unbewußt, diese Urteile und überhaupt unmittelbar in uns erscheinen. Wir dürfen demnach auch nur eine Entwicklung des Schönheitsbegriffes gewärtig sein. Herder nimmt eine Stufenfolge an. Viele empfinden, bei wiederholten gleichen Empfindungen wird das eine Urteil gebildet, daß es dieselbe Empfindung sei. Es dauert dann verhältnismäßig lang, bis die ersten Ideen von Formen gebildet werden. Sobald dann die Seele eine Anzahl sinnlicher Eindrücke besitzt, regt sich in ihr auch das Bedürfnis für Einheit und Mannigfaltigkeit; der Begriff von Ordnung und sinnlicher Schönheit liegt daher in ihr. Wenn das Kind endlich unterscheidet, was es ihm für ein Wohlgefallen erregt, so kann es schon „den Gott erkennen." Dies besteht in Ordnung, Übereinstimmung und Vollkommenheit; diese werden jetzt zu Begriffen. Und da die Schönheit nichts als sinnliche Vollkommenheit ist, so hat es auch den Begriff von Schönheit. Wir müssen schon, daß alle diese Ideen der Form ihrer Entwicklung nach dunkel auf dem Grund unserer Seele liegen bleiben und als angeborene Ideen erscheinen.

Bemerkenswert ist hier nur vor allem, daß Herder die Baumgartensche Definition der sinnlichen Schönheit stillschweigend akzeptiert hat. — Dem Zugeben, daß unser Gefühl dunkel bleibt, wird man einen ungerechten Vorwurf nicht [illegible] machen können. Die versuchte genetische Entwicklung des Gefühls der Schönheit beruht [illegible] auf einer hergebrachten Deutung unseres inneren Seelenlebens, daß so dunkel ist, daß es schwer wird, über dasselbe etwas Bestimmtes auszusprechen.

Herder selbst hat sich ja auch damit nicht [illegible]; denn er gesteht, daß eigentlich nur „ein Gott über der Genese meiner Kindheit" [illegible]

*) IV. [illegible] 27—32

jene ursprünglichen Geschehnisse Licht verbreiten könnte. Wenn er trotzdem sich bemüht hat, die Geheimnisse jener unergründlichen Tiefen unseres Seelenlebens zu enträtseln, so konnte dies nicht geschehen auf Grund streng wissenschaftlicher Beobachtungen, sondern nur mit Hilfe einer Phantasie, die von der Leibnizschen Monadenlehre befruchtet war. Weiß Herder ja selbst von der Psyche des Neugeborenen, daß „dunkel in ihr liegen die Begriffe des ganzen Weltalls." Wer erkennt hier nicht Leibnizens Einfluß!

Dem Ästhetiker als solchem, auch dem, der auf dem psychologischen Standpunkt Herders steht, kann es gleichgiltig sein, wie das Gefühl des Schönen im Menschen entstanden ist, zumal wenn er mit Herder annimmt, daß sich alle Menschen desselben erfreuen. Ihm muß es dann genügen, daß er mit diesem Gefühl als einem vorhandenen Faktor der Menschenseele rechnen kann. Viel fruchtbarer für unsere Wissenschaft würde eine Untersuchung nach der Seite hin sein, wie das ästhetische Gefühl von anderen, die ebenfalls unser Wohlgefallen erregen, sich unterscheidet. Einer derartig dankbaren Aufgabe hat sich Herder nicht unterzogen. Es wird aber diese Unterlassung um so auffallender, wenn man erwägt, daß die von Herder so scharf kritisierte Schrift Riedels gerade in dieser Frage zu bedeutsamem Resultate gelangt war. Riedel hatte gefunden: „Schön ist also, was ohne interessierte Absicht sinnlich gefallen und auch dann gefallen kann, wenn wir es nicht besitzen [1])." Bekanntlich hat sich später Kant diese Definition des Schönen zu eigen gemacht; suchte er ja zu begründen, daß das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ohne alles Interesse ist [2]).

Das Gefühl der Schönheit ist uns nach Herder nur insoweit angeboren, als wir die Fähigkeit besitzen sinnliche Vollkommenheit zu empfinden, und als uns ein Vergnügen daran eingepflanzt ist diese Fähigkeit zu entwickeln [3]). Allein, da das Gleiche auch von anderen Gefühlen gilt, so können wir auf diesem Wege zu einer Charakterisirung des Schönen nicht gelangen. Vielleicht gibt uns aber die Kalligone dort, wo sie gegen Kants bekannte Scheidung der Begriffe des Angenehmen, Guten und Schönen sich

[1]) Theorie d. schönen Künste u. Wissensch Jena 1767 p. 17.

[2]) Kritik d. Urteilskr. Th. I, § 2.

[3]) IV, 34.

wendet, die Merkmale an, welche das Gefühl des Schönen von anderen kenntlich macht? Mit nichten. Dort sucht Herder, wie man gestehen muß, nicht ohne Spiegelfechtereien gegen die klaren Definitionen Kants anzukämpfen. Eine spezifische Verschiedenheit des Angenehmen, Guten und Schönen — auf die es übrigens Kant gar nicht ankam — wollte Herder nicht anerkennen. Das Angenehme liegt dem Guten sowohl, wie dem Schönen zu Grunde, das Angenehme deckt sich mit dem Gefühl der Lust, das Unangenehme mit dem des Schmerzes. Der letzte Grund aber unseres Lustgefühls liegt in der Empfindung unseres Daseins. Was das Gefühl meines Daseins beängstigt, beengt oder angreift, ist unangenehm; angenehm, was es erweitert, fordert, hebt, kurz, was ihm harmonisch ist[1]). Das Gefühl des Schönen, als eine besondere Abart des Gefühls des Angenehmen, ist also in seinen letzten Elementen ein körperliches oder pathologisches Gefühl. Hiermit tritt Herder allerdings in schroffsten Gegensatz zu Kant, der es sich so sehr angelegen sein ließ, das Ästhetische vom Sinnlich-Angenehmen zu trennen. Ganz im Unrecht dürfte aber gerade in diesem Punkte sich die Kalligone nicht befinden; nimmt ja neuerdings einen ähnlichen Standpunkt, wie sie, in dieser Frage Ziegler ein. In seiner Schrift „Das Gefühl“ heißt es: „Aber die Frage ist ja eben die, ob [von Seiten Kants] eine solche dualistische Scheidung [des Ästhetischen und Sinnlich-Angenehmen] berechtigt war. Und das bestreite ich; den Sinnenreiz vom ästhetisch Wirkenden ausschließen wollen, ist eitel Prüderie und widerspricht aller Erfahruug[2]).“

Wenn nun Herder also auch das ästhetische Wohlgefallen auf das Sinnlich-Angenehme zurückleitet und dieses als Quelle unseres gesammten Wohlsein bezeichnet, so hätte er auch als Ästhetiker die Pflicht gehabt zu erläutern, wodurch das ästhetische Wohlgefallen sich von anderen Empfindungen, welche der Erhaltung unseres Wohlseins dienen, unterscheidet. Ganz hat sich ja Herder dieser Pflicht nicht entzogen. Aus dem zweiten und dritten Kapitel der Kalligone wenigstens scheint er hervorgehen lassen zu wollen, daß

---

[1]) XXII, 27—36.

[2]) Ziegler, Theob., Das Gefühl, Stuttgart 1893, p. 118.

ästhetisch wohlgefällig nur diejenigen Empfindungen werden können, welche die feineren Sinne, — zu denen Herder auch, wie wir noch erfahren werden, den Tastsinn rechnet — vermitteln.

Auch das soll nicht verschwiegen werden, daß Herder einmal [1]) den körperlichen, „leidentlichen" Gefühlen die edleren gegenüberstellt. Daß er hierbei vielleicht an eine Einteilung der Gefühle, wie sie besonders in der Herbartschen Schule [2]) üblich geworden, gedacht hat, kann nur vermutungsweise ausgesprochen werden.

Die Frage, ob der Mensch in dem, was er empfindet und denkt, zur Regel gebildet ist, gibt Herder auch Veranlassung über das „freie Spiel" der Phantasie sich auszulassen. Es gibt eine passive und aktive Phantasie; erstere besteht aus einem Zusammenfluß dessen, was die Sinne uns zuführen; bei ihr lassen sich verschiedene Momente unterscheiden: die Phantasie im Zustande des Fiebers steht zwar nicht unter unserem Gebot, aber sie wirkt nach einer Regel unserer Constitution, der Gesundheit: die träumende Phantasie ist zwar ebenfalls nicht von unserer Willkür abhängig, aber doch steht sie unter einer Regel; ihre Wirksamkeit läßt auf die notwendige Regel unserer Natur schließen, aus allem Erlebten Configurationen zu schaffen, d. i. nur durch Gestaltung zu denken. Die aktive Phantasie, die schaffende Einbildungskraft arbeitet nicht regellos. Sie wird zu ihren Schöpfungen von der uns eingepflanzten Regel, von der Harmonie und vom Wohlsein geleitet.[3])

In der Abhandlung vom Erkennen und Empf. der menschlichen Seele wird über die Phantasie ausgeführt: [4]) Sie hat nur dann Wert, wenn sich auch in ihr „innere in sich blickende Thätigkeit, Bewußtseyn, Apperzeption" zeigt. Unter Apperzipieren aber sollen wir verstehen, daß die Seele erkennt, daß und was sie empfindet.

---

[1]) XXII, 40.

[2]) So erscheinen bei Zimmermann, Allgem. Aesthetik als Formwiss. Wien 1865, p. 15 ff. die ästhet. — eth. Gefühle gegenüber den körperlichen als fixierte Gefühle. Steinthal, Allgem. Ethik, Berlin 1885 p. 44: „Wir wollen nun die früher besprochenen Gefühle die pathologischen nennen, die ästhetischen und ethischen aber die objektiven."

[3]) XXII, 119 f.

[4]) VIII, 195.

3. Schönheit des Objektes.

Zu einem positiven Resultate war Herder bei der Bestimmung oder Abgrenzung des ästhetischen Gefühles nicht gelangt. Gegen den produktiven Herder blieb der kritisierende Herder Meister. Dasselbe Schauspiel wird sich uns darbieten bei dem Kampf um die Frage, ob es eine objektive Schönheit gebe. Riedel hatte solche geleugnet. Herder dagegen ist von der Überzeugung durchdrungen, daß die Schönheit auch einen objektiven Bestand haben müsse. Die Verschiedenheit der Geschmacksurteile kann ihn in dieser Überzeugung nicht erschüttern. Gern folgen wir dem tiefblickenden Kenner der Menschenseele und dem geistreichen Interpreten des in den Völkern waltenden Geistes, wenn er uns auseinandersetzt, wie die verschiedenen Geschmacksrichtungen der Nationen, Jahrhunderte und der einzelnen Menschen keineswegs einen Beweis gegen die ewigen Naturregeln des Schönen sind. Worauf aber ist die Divergenz bei den Geschmacksurteilen zurückzuführen? Wir haben die Fähigkeit, besitzen die Kräfte das Schöne zu empfinden. Je nachdem sich diese Kräfte in dem einen oder anderen Verhältnis zuerst entwickeln, enthält auch selbstverständlich die eine vor der anderen ein Übergewicht, d. h. die Seele wird für eine bestimmte Art von Schönheit empfänglicher und für diese dann auch mehr eingenommen. In der verschiedenen Entwicklung der Seelenkräfte liegt ein Grund für die mangelnde Übereinstimmung bei den Geschmacksurteilen. So kommt es auch, daß durch einseitige Ausbildung einzelner Seelenkräfte der eine ein feineres Verständnis für Musik, der andere für Malerei sich aneignet. Wie verschieden wird der Musikliebhaber im Vergleich zu dem Kenner der Malerei über Gemälde urteilen — und umgekehrt? Diese Uneinigkeit kann aber doch keinesfalls gegen die Existenz von Gesetzen der Schönheit ins Feld geführt werden. „Je inniger und unterschiedener die Gefühle, eben je wahrer und allgemeiner die abgezogenen Regeln des Schönen in beiden Künsten sind, um so mehr werden sie sich hinten begegnen und endlich, wie die Farben des Sonnenstrahls in ein Eins zusammenfließen, das man Schönheit, Anmut oder heiße, wie man wolle."

Die Verschiedenheit der Geschmacksurteile ist aber auch zurückzuführen auf die Verschiedenheit der ersten Eindrücke, welche die Seele empfängt. Trotzdem aber das Urteil durch diese ersten Ein-

drücke beeinflußt wird, bleibt doch die Übereinstimmung über die Schönheit gewisser ästhetischer Objekte allgemein. So werden den Gesang der Nachtigall und die ungeschmückten Reize der Natur alle schön finden. Diese Übereinstimmung wäre nicht möglich, würde sie nicht durch objektive Verhältnisse bedingt sein. Es gibt also eine objektive Schönheit. Wenn trotzdem bei der Wahrnehmung ästhetischer Objekte die Empfindungen in den verschiedenen Menschen ungleichartig sind, so ist diese Erscheinung, wie wir gesehen haben, erklärlich.

Denselben modifizierenden Einflüssen und derselben einseitigen Ausbildung, welche die ursprünglich zur Aufnahme ästhetischer Eindrücke gleichmäßig gebildeten Seelen der einzelnen Individuen unterworfen sind, ist auch die Seele eines Volkes und der Geist ganzer Zeitperioden ausgesetzt. Die Verschiedenheit des Geschmacks ist also auch hier begreiflich; und aus ihr läßt sich deshalb auch keine Waffe schmieden gegen die Annahme von objektiven Regeln des Schönen.[1])

So sehr sich auch Herder bemüht hat nachzuweisen, daß objektive Schönheitsgesetze nicht unmöglich sind, so hat er doch selbst solche, wenigstens im IV. Kritischen Wäldchen nicht anzugeben vermocht. Er begnügt sich damit ein Ideal der Schönheit für jede Kunst[2]) anzunehmen. Das αὐτὸ τὸ καλόν des Altertums vervielfältigt sich im Herderschen Geiste zur Anzahl der Künste. Dennoch ist Herder auch wieder der Ansicht, daß, wer es versteht, das Schöne „ohne National- Zeit- und Personalgeschmack" zu kosten, das Ideal des Schönen in allen Zeiten, unter allen Völkern, in allen Künsten und Geschmacksarten finden wird.

Eine Beschreibung oder Definition einer solch entindividualisierten Schönheit darf man allerdings nicht verlangen, ist es ja eine reine Unmöglichkeit sich ein „Schönes an sich" klar vorzustellen. Deshalb muß auch die Annahme eines Ideals des Schönen im Allgemeinen und eines Ideals der Schönheit für jede Kunst bedeutungslos werden für jede wissenschaftliche Behandlung der Ästhetik. Lotze wird demzufolge auch Recht behalten, wenn er das αὐτὸ τὸ καλόν als unfruchtbar und unbrauchbar aus der Ästhetik verweist.[3])

[1]) IV, 36—42.

[2]) IV, 41.

[3]) Grundzüge d. Ästhet., Diktate, Lpzg. 1888 § 15.

Der Aufgabe eine begriffliche Schönheit zu erweisen, unterzieht sich Herder im zweiten und dritten Kapitel des ersten Teiles der Kalligone. Hier wird nicht allein anzugeben versucht, warum das Schöne der Gestalten, Umrisse, Farben und Töne auf uns angenehm wirkt, sondern auch, worin es besteht.

Das Schöne der Gestalten. Schönheit ist der „leibhafte Ausdruck einer körperlichen Vollkommenheit." Wann aber ist ein Körper, eine Gestalt vollkommen? Wenn sie das Maximum ihres Daseins erreicht haben. Wie die Harmonie der gesammten Natur aus Ruhe und Bewegung besteht, so muß man sich auch jeden einzelnen Körper aus Ruhe und Bewegung zusammengesetzt denken, aus Ruhe, insofern der Körper in sich bestehen, aus Bewegung, insofern die ihm eigenen Kräfte nach außen wirken sollen. Die Linie der Festigkeit, der Solidität aber ist die gerade, die der Bewegung die gebogene. Je näher die Gestalt der geraden Linie ist, desto mehr bezeichnet sie demnach Festigkeit, je gebogener, desto mehr drückt sie die Bewegbarkeit aus. Willkürlich ist keine Linie, keine Umgrenzung. An Körpern sind sie dem Tastsinn sogar Ausdruck des Wesens, des Seins, das in Rücksicht auf Ruhe und Bewegung aus Solidität und Kräften zusammengesetzt ist. Das „Maximum in allen dahinstrebenden Mitteln und Kräften" ist die dem Dinge eigene Vollkommenheit oder dessen Schönheit. Daß die Bestandheit eines Dinges stets auf Eben- und Gleichmaß beruhen muß, hatte Herder schon als selbstverständlich vorausgeschickt. So könnte man — die Zustimmung zu Herders Ausführungen vorausgesetzt — allerdings an eine begriffliche Schönheit glauben, hätte Herder nicht bald sich selbst erläuternd der gewonnenen Definition folgenden Zusatz angeheftet: Ist das „[illegible] Maximum meinem Gefühl harmonisch, so ist die Bestandheit eines Dinges, als eines solchen, mir angenehm; wo nicht, so ist es häßlich, [illegible], widrig. Die Selbstbestandheit, d. i. das Bestehen des Dinges steht also im Verhältnis mit meinem eigenen Bestehen freundlich oder feindlich."[1] Die Schönheit ist also doch wieder nur subjektiv.

[1] [illegible] d. [illegible] [illegible] mals [illegible] einer Ausführung [illegible]

Das Schöne der Umrisse, Farben und Töne. Auch in dem hierüber handelnden Abschnitt wird nachzuweisen gesucht, daß das Schöne dieser Kategorien in einem Maximum, das zwischen zwei Extremen sich selbst beschränkt, zu finden ist. Da jedoch auch dieses Maximum erst dann uns schön erscheinen kann, wenn es auf uns harmonisch wirkt, so sind auch diese Ausführungen für die Erkenntnis einer objektiven Schönheit so gut, wie belanglos.[1])

Die Schönheit, von der Herder hier gesprochen, läßt sich vielleicht am richtigsten als symbolische Schönheit bezeichnen, erscheinen ihm ja die Dinge schön nicht durch das, was sie sind, sondern durch das, woran sie erinnern, und zwar durch ihre eigenen Formen und ihren Inhalt mit Notwendigkeit erinnern.[2]) Die symbolische Schönheit ist ein Moment in der Herderschen Ästhetik, auf das Lotze schon in seiner Gesch. der Ästthetik aufmerksam gemacht hat.[3]) In der That ist die Schönheit der belebten Natur, der lebendigen Gestalten bei Herder zum größten Teil symbolische Schönheit. Schön sind diese, wenn sie uns den Begriff des Wohlseins in ihrem Element gewähren.[4]) Herder der begeisterte Sänger der Naturschönheit, der als solcher so vielen die Wege zeigte, nach Zimmermann[5]) und wohl auch nach Lotze[6]) sogar einem Vischer vorbildlich wurde, findet bei allen Erscheinungen der Natur die Schönheit nicht in dem, was diese Dinge sind, sondern in dem, was sie „bedeuten“, woran sie erinnern.

Die Blume zeigt sich in ihrer vollen Schönheit zur Zeit ihrer Blüte, weil dann alle Kräfte in ihr wirksam sind. Uns ist sie nur

---

bloße Formenschönheit aufkommen lassen könnte, heißt es zudem noch: „Jedem ist das Seine aus Begriffen schön, soweit diese auch von einander abweichen mögen; und jeder dieser Begriffe enthält etwas Zweckhaftes, zur vermeintlichen Vortrefflichkeit oder Vollkommenheit der Sache in harmonischer Beziehung auf den Wahrnehmenden gehörig.“

[1]) XXII, 37–73.

[2]) Vergl. hiermit Lotzes Definition der symbolischen Schönheit, Grundzüge d. Aesth. § 10.

[3]) 74 ff.

[4]) XXII, 85.

[5]) Aesth. I, 437 Anm.

[6]) Gesch. d. Aesth. . . 74.

dann schön, wenn unsere Organe „mit der Gestalt und Wirkung dieses lieblichen Gegenstandes übereinstimmen“.

Wie die Schönheit der Blume, so besteht auch die des Baumes in dem Maximum seines eigentümlichen Daseins und Wohlseins; wir erfassen aber auch seine Schönheit nur, insofern uns seine Eigenschaften harmonisch sind.

Aus dem Garten der Blumen und Bäume ins Reich Neptuns! Schön sind die Bewohner des Meeres, sofern sie zum Leben in ihrem Element rein, frei und froh gebildete Gestalten sind. Der Fisch ist der Ausdruck dessen, was er kraft seines Elementes sein könnte, lebendige Darstellung seines innern und äußeren Daseins in Verhältnissen, Kräften und Gliedern. Er erscheint uns als „unerreichbares Urgebilde lebendiger Schiffsbaukunst, zugleich aber auch als lebendige Darstellung, als Verkörperung des silbernen Meeres“.

In der hohen Region der Luft gefallen uns diejenigen Geschöpfe, welche infolge ihrer Elastizität, Schnelligkeit, ihres Glanzes und ihrer Farben einen Inbegriff von den Eigenschaften und Vollkommenheiten ihres Elementes darstellen. — Häßlich erscheinen die Geschöpfe zweier Reiche, z. B. die Amphibien, dann die Fledermaus; letztere allerdings ist uns noch aus dem zweiten Grunde widerlich, weil sie das Licht scheut.

Die Erdgeschöpfe müssen selbstverständlich wieder ihrer Region harmonisch sein. Auch diese Geschöpfe können uns nur dann ein ästhetisches Wohlgefallen abringen, wenn sie uns den Begriff des Wohlseins in ihrem Element gewähren. Wenn entgegen dieser Regel Tiere uns trotzdem häßlich dünken, so müssen wir bedenken daß wir als Erdgeschlechter gegen andere Erdgeschlechter nicht selten parteiisch sind; so kann z. B. unser ästhetisches Urteil getrübt werden aus Furcht oder Sorge für unsere Sicherheit, Gesundheit oder Reinlichkeit.

Am deutlichsten tritt der symbolische Charakter der Schönheit bei der Schilderung der Schönheit des Menschen hervor. Menschliche Schönheit ist die in allen Zügen und Formen bedeutende, den freien Geist zum Ausdruck bringende Menschengestalt. Die Stirn des Menschen zeigt nicht etwa blos hie und da Gedanken, sie ist seine Gedankenform, die Wölbung seiner Augenbrauen Ausdruck seiner Gesinnung, das Auge Sprecher seines Willens u. s. w.[1])

[1]) XXII, 74—90.

Weit ausführlicher und detaillierter, als hier in der Kalligone hatte Herder die menschliche Schönheit schon früher in der „Plastik“ besprochen. Auch dort wurde schon nachgewiesen, daß die menschliche Schönheit darin besteht, daß jedes Glied, jedes Teilchen der menschlichen Gestalt eine Form der Gesundheit, der Kraft und des Wohlseins ist. „Schönheit ist also nur immer Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit. . . . . Je mehr ein Glied bedeutet, was es bedeuten soll, desto schöner ist es.“ [1])

Als Anhang zu diesem Kapitel mögen noch einige Bemerkungen, welche der Ansicht Herders über die ästhetischen Modifikationen gelten, hier Platz finden. Wir haben nur den dritten Teil der Kolligone zu berücksichtigen. Die dem IV. Krit. Wäldchen angefügten Auseinandersetzungen über Größe, Erhabenheit, Laune u. s. w. tragen einen solchen Charakter, daß sie kaum noch in das Gebiet der Ästhetik gehören; zudem reißen sie ja auch nur Riedelsche Aufstellungen nieder, ohne positive Erklärungen Herders zu bringen.

Der Abschnitt über das Erhabene in der Kalligone läßt uns erkennen, daß in dem geradezu fanatischen Monisten Herder ein Verständnis dafür, daß die ungeheure Masse der ästhetisch wirksamen Erscheinungen in besondere Gruppen zerfällt, welche auch eigenartige ästhetische Eindrücke hervorrufen, die wiederum die Ursache der ästhetischen Modifikationen sind,[2]) noch nicht aufgegangen war. Kants klaren Distinktionen zwischen dem Schönen und Erhabenen tritt Herder entgegen. Selbst der von ihm sonst als Ästhetiker so hochgeschätzte Burke kann wegen der scharfen Sonderung des Erhabenen vom Schönen keine Billigung finden. Herder bemüht sich, zu erweisen, daß das Erhabene und Schöne Äste eines Stammes sind, dessen Gipfel das erhabenste Schöne ist. „Das Gefühl des Erhabenen ist dem Gebiet des Schönen Anfang und Ende.“[3])

4. Die Künste.

Herders Einteilung der Künste beruht auf seiner eigenartigen Sinnenlehre. Deshalb ist es auch nötig das, was Herder von den Organen des ästhetischen Empfindens gehalten hat, vorauszuschicken.

[1]) VIII, 56.

[2]) Vgl. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Gießen 1892, S. 202.

[3]) XXII, 240.

Sommer behauptet einmal,[1]) daß in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Lehre von den Empfindungen zugleich zum Mittelpunkt der Ästhetik gemacht wurde. Hat S. Recht, dann war Herder, zumal wenn wir auch die Desiderien, welche er für das Wohl der Ästhetik auf dem Herzen hatte, berücksichtigen, ein ächtes Kind seiner Zeit. Erste Grundbedingung für den Aufbau einer Ästhetik sei eine eingehende Theorie der bei dem ästhetischen Empfinden in Betracht kommenden Sinne. Die einzig richtige Methode erkennt Herder in einer strengen Analysis der Begriffe. Der Begriff der Schönheit aber ist das Werk verschiedener Organe. In diesen muß man sie auch suchen, durch alle Nervenäste hindurch bis in die Seele verfolgen. Waren es bei allen Vorgängern unseres Ästhetikers nur zwei Sinne, und unseres Wissens auch bei allen späteren Ästhetikern nur Gesicht und Gehör, welche als die zwei einzigen, ästhetischen Sinne anerkannt wurden, so weiß Herder drei.

Herder war nämlich besonders in seiner Königsberger Studienzeit ein eifriger Leser Rousseauscher Schriften, deren Einfluß sich dann auch vor allem in Herders ersten Schriften bemerkbar machte.[2]) Im Geiste des angestaunten Franzosen wurde auch die Bedeutung des Gefühls [Tastsinnes] für das Seelenleben über alle Maßen überschätzt. Herder reiht diesen Sinn in die ästhetischen ein. — Nach der Auffassung Herders brauchen wir als Vorarbeiten zu einer Ästhetik: eine Theorie des Gesichts: „Eine ästhetische Optik und Phänomenologie ist also die erste Hauptpforte zu einem künftigen Gebäude der Philosophie des Schönen.“ Das Gesicht wird charakterisiert als derjenige Sinn, welcher uns die am wenigsten verworrenen Begriffe liefert. Er ist der künstlerischste, philosophischste Sinn aus drei Gründen: Er beschäftigt sich mit Flächen und Farben — nicht mit Körpern und Formen — und nötigt uns deshalb zu superficiellen Unterscheidungen. Seine Gegenstände treffen uns nur durch die feinen Stäbe des Lichtstrahls; sie berühren uns also nicht nahe und innig, weshalb wir umso objektiver seine Wirkungen beurteilen können. Er giebt uns zu gleicher Zeit eine Menge von Farben und Gegenständen und zwingt uns somit zu Vergleichungen. Aus diesen Gründen lassen sich aber auch die Eindrücke, welche uns

[1]) a. a. O. S. 2.

[2]) Haym, a. a. O. I 33, 48 f. und Kronenberg a. a. O. 25–30.

dieser Sinn vermittelt, am leichtesten ausdrücken, daher werden auch die ästhetischen Bezeichnungen meistens der Sprache des Gesichtes entnommen. Schönheit — von derselben Wurzel wie Schauen und Schein — wurde deshalb auch Hauptwort der Ästhetik, allgemeine Bezeichnung für all das, was wohlgefällig auf die Seele wirkt, nicht allein durchs Gesicht, sondern auch durchs Gehör und Gefühl. — Die Wirkung des Schönen durch den Gesichtssinn zu verfolgen ist die erste Aufgabe des Ästhetikers, nach dem muß er sich klar werden über die Vorgänge im Gehör. Dieses liefert uns im Gegensatz zum Gesicht nur verworrene Begriffe. Denn die Wirkungen des Gehörs liegen zu tief in unserer Seele Töne erschüttern uns, während die sehbaren Objekte uns nicht beunruhigen; diese bleiben nebeneinander, während jene aufeinander folgen und verschwinden. Die Vorgänge im Gehör sind deshalb auch schwerer in Worte zu fassen. Allein der Philosoph des Schönen hat die Pflicht uns auch hierüber aufzuklären. Eine ästhetische Akustik muß uns über das Wohlgefällige, das der Ton in unserer Seele verursacht, Aufschluß geben können. — Der dritte der Grundpfeiler, auf denen die Ästhetik aufgebaut werden müsse, ist eine Theorie des Gefühls oder des Tastsinnes. Mit Unrecht hat man bisher dem Gesicht Fähigkeiten zugeschrieben, welche es nicht besitzt. Es kann nur Flächen, Farben und Bilder aufnehmen, von dem aber, was körperlicher Raum, sphärischer Winkel und solide Form ist, kann es keinen Begriff geben. Mit Berufung auf Rousseau und gestützt auf Erfahrungen, welche damals an Blindgeborenen gemacht worden waren, behauptet Herder, daß wir von den letztgenannten Eigenschaften der Dinge nur durch den Tastsinn erfahren. Wenn wir sie trotzdem jetzt mit dem Gesicht wahrnehmen, so ist dies nur möglich infolge eines verkürzten Verfahrens wie es die Gewohnheit herausgebildet hat. In unserer Kindheit aber gelangten Körper nur vermittelst des Gefühls in unser Vorstellungsvermögen. „Aber weil beide Sinne immer zusammen und gemeinschaftlich wirkten, so ward gleichsam von allen Körpern ihre verkürzte Gestalt auf die Retina des Auges als Figur geworfen, und in dieser Verkürzung wird sie Gewohnheitsmäßig von uns gebraucht: wir glauben Körper zu sehen und Flächen zu fühlen, da doch nichts ungereimter ist, als beides.“ In der Anwendung dieser Lehre von den Sinnen auf die Ästhetik kommt Herder zu dem

Schluß, das alles, was Schönheit einer Form oder eines Körpers ist, kein sichtlicher, sondern ursprünglich ein fühlbarer Begriff sei. Im Tastsinn müssen also auch diese Schönheiten gesucht werden. Eine „Philosophie des Gefühls“ wird daher als notwendige dritte Hauptpforte zum Palast des Schönen verlangt.[1])

Die irrige Sinnlehre verleitete offenbar Herder zu einer zwar originellen, aber unbrauchbaren trichotomischen Einteilung der Künste. Ganz neu war allerdings das Einteilungsprinzip, hervorgenommen von der Verschiedenartigkeit der Sinne, welche uns das Verständnis der Künste vermitteln, nicht; hat ja schon Batteux[2]) unterschieden zwischen den Künsten des Gesichts und des Gehörs, allein in der Dreiteilung nach diesem Prinzip hat Herder keinen Vorgänger gehabt — allerdings auch keine Nachfolger gefunden. Und dies ist nur allzubegreiflich. Mußte ja die Möglichkeit einer solchen Einteilung mit der Voraussetzung, auf der sie beruhte, wegfallen, so konnte auch über ihre Brauchbarkeit von vornherein kein Zweifel sein, als die Schwierigkeit sich zeigte, sämmtliche Künste in dieser Einteilung unterzubringen. Entsprechend nämlich den drei Organen, die Herder als ästhetische ansieht, läßt er die schönen Künste zerfallen in

1. eine solche, welche uns ganze Körper schön vorbildet, sofern sie aus Formen und Maßen bestehen, das ist die Bildhauerei, die schöne Kunst fürs Gefühl;

2. diejenige, welche uns die Schönheit auf Flächen giebt, d. i. die Malerei, die schöne Kunst fürs Gesicht;

3. diejenige, welche unser Wohlgefallen durch Töne erregt, d. i. die Musik, die schöne Kunst fürs Gehör.[3])

Die schöne Kunst des Gefühls. Da die tägliche Erfahrung nun doch einmal dagegen spricht, daß wir die Schönheit eines Werkes der Skulptur durchs Gefühl genießen, so bemüht sich Herder jetzt noch einmal ganz besonders nachzuweisen, daß das Gesicht uns von den Körpern eigentlich nur Länge und Breite zeige, daß da-

---

[1]) IV, 44—54.

[2]) Batteux, Einleitung in die schön. Wissensch., übersetzt von Ramler, Leipzig, 1756, I 37 f.

[3]) II. 62.

gegen, wenn wir auch die Dicke zu sehen glauben, dies auf einer Überschnelligkeit unseres Urteils beruhe. Da wir in langer Gewohnheit Gesicht und Gefühl zusammengebrauchen, so erraten wir mit Hilfe unserer früheren Erfahrungen in der Schnelligkeit das, was wir ursprünglich nur fühlen. Betrachten wir eine Bildsäule, dann sehen wir sie von verschiedenen Gesichtspunkten aus an, erblicken hier immer nur eine Fläche; wir zerstücken so den Gegenstand in seine einzelnen Teile, in Gedanken setzen wir rasch das Ganze wieder zusammen, und die Einbildungskraft, gebildet durch frühere, vermittelst des Tastsinnes gemachten Erfahrungen ist jetzt im Stande das Compositum der kleinen Flächen als schöne fühlbare Körper sich zu denken. Sprechen wir dann z. B. von sanfter Fülle, von jenem Weichen, „das alter Griechen leichte Hand von Grazien geführt, mit hartem Stein verband," so haben wir es nicht mit metaphorischen Wendungen, sondern mit einfachen Bezeichnungen seelischer Erlebnisse zu thun. Wenn wir ferner — was Herder als unbestrittene Thatsache annimmt — einer höheren Begeisterung für die Werke der Skulptur als für die der Malerlei fähig sind, so soll daran ebenfalls die Verschiedenheit der Organe, welche uns die Schönheit zuführen, Schuld sein. Die „fühlende Einbildungskraft" macht uns feuriger, lebendiger, als die vom „kälteren, auseinandersetzenden" Auge genährte.

Aus dem Umstand, daß die Bildhauerkunst keine sichtbare, sondern eine fühlbare Schönheit zu liefern hat, sucht Herder auch einen Hauptgegensatz zwischen Skulptur und Malerei zu erklären. Bei einer gemalten Gruppe kommt es nicht sowohl auf die strenge Charakterisierung des Einzelnen an, als vielmehr darauf, „daß im Ganzen Eine Flächenwelt von lebendiger Anschauung" zur Darstellung gebracht wird. Von einem Gesichtspunkt aus wird die Anordnung getroffen. Anders bei der plastischen Gruppe. Während dort die einzelne Figur nur im Verein mit den andern, durch die Umgebung erst auch ihre Schönheit erlangt, hat hier jede Figur ihre Schönheit lediglich in sich. In der Skulptur muß sich eben auch jede Figur von allen Seiten betasten lassen können. Welch eine widerliche Empfindung würde sich unserer bemächtigen, wenn wir eine nicht nach allen Seiten ausgearbeitete Statue in Gedanken betasten würden! — Leicht wird jetzt auch die Antwort auf die da-

mals viel ventilierte Frage, warum das Kolorit, das für die Malerei so bedeutsam, für die Skulptur unnütz ist. Da die Bildhauerkunst nur Formen fürs Gefühl herzustellen hat, so ist die Farbe entweder überflüssig, weil sie sich nicht fühlen läßt, oder, wenn sie sich fühlen läßt, hinderlich bei der Betastung.

Wenn wir das Prinzip, daß die Bildhauerkunst fürs Gefühl arbeitet, im Auge behalten, dann sehen wir auch bald die Gründe ein für so manche von uns bewunderte Einzelheiten der alten Kunst. Nur zwei Beispiele: Die „seelige Ruhe," welche die Bildwerke der Griechen auszeichnet, ist notwendig, weil „vor einem verzerrten oder verzückten Hautausdruck" das Gefühl als vor einer Mißbildung sich grausen würde. — Die nasse Drapperie ist unumgänglich; denn ein trockenes Gewand würde die Körper so umhüllen, daß wir eben nichts, als die Umhüllung fühlen würden; das nasse Gewand aber schmiegt sich so an den Körper an, daß die Formen ganz und gar zum Vorschein kommen. Die schöne Form des Körpers, das Wesen der Kunst, ist so für dieselbe erhalten. — Schwerer wird es der Herderschen Theorie die Erledigung der Frage, warum wir so oft kolossalischen Bildhauerwerken begegnen, wenn sie fürs Gefühl geschaffen sind? Das [illegible] möge doch den [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Allein meine Neigung nach möglichster [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Stelle des [illegible] [illegible] [illegible] Gefühls das [illegible] [illegible] [illegible] Auge [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gegenstand der [illegible] der [illegible] und Vollständigkeit, das [illegible] Auge [illegible] [illegible] die [illegible] [illegible] [illegible] und dürftig. [illegible] [illegible] die [illegible] [illegible] des [illegible] nicht [illegible] [illegible] zu [illegible], [illegible] man die Masse [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible], [illegible] sie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] hinterläßt, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] genommen war. [illegible] die [illegible] [illegible] über das [illegible] der [illegible] Kunst IV, [illegible] [illegible] [illegible] nicht [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] das [illegible] in der Kunst [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

[1] [illegible]

[2] [illegible]

an. Um den Eindruck von Größe und Ehrfurcht zu erregen, müssen jene eine mehr als übermenschliche Größe haben.

Hier wird auch noch die Frage erörtert, ob die bildende Kunst allegorisieren darf. Die Frage wird verneint. Allegorie bedeutet Eins durchs Andere. In diesem Sinne ist zwar bildende Kunst eine beständige Allegorie, denn sie bildet Seele durch Körper. Mit Allegorie im engeren Sinne aber hat die Bildhauerkunst nichts zu thun. Feine Beziehungen zwischen zwei Begriffen, Abstrakta, Witze lassen sich nicht in den Stein senken. Die Skulptur hat nur Personen zu bilden; sie stellt nicht Liebe und Tugend dar, sondern Götter oder Göttinen der Liebe und Tugend.[1])

Die schöne Kunst des Gesichts. Das Gesicht begreift nur Teile als „außer sich nebeneinander." Diese darzustellen fällt der Malerei zu. Wie entstand die Malerei? Wenn wir heute glauben Gegenstände aus der Ferne sehen zu können, so ist das ein Irrtum; nur durch die Erfahrung erhalten wir von der verschiedenen Entfernung der Dinge Kenntnis; ursprünglich liegen sie, wie die Erfahrungen bei Kindern und bei Blindgebornen, welche das Augenlicht wieder gewonnen haben, lehren soll, als eine „große kolorierte Bilderfläche vor unserem Auge. Der weite Himmel, der entfernte Wald, das nähere Feld und das vorbeifließende Wasser spiegeln sich als eine Fläche auf der Retina ab. Und so wie in verschiedenen Größen alle diese Dinge in einem Flächenraum ursprünglich sich darstellen, faßt sie die Malerei auf. Daraus ergiebt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen ihr und der Bildhauerkunst. Während diese nur Substanzen als für sich allein bestehend nachahmen kann, kann jene sie in Zusammenhang mit der Natur, ihrer Umgebung darstellen; diese kann z. B. zwar einen Schäfer für sich allein nachbilden, jene aber malt ihn, wie er in der Schäferwelt uns erscheint. Es wäre verkehrt von der Malerei, wenn sie ihre Kräfte damit vergeudete uns eine Figur an und für sich malen zu wollen; denn sie kann ihr ja doch nicht jenen sanften Ausdruck und jene Wohlförmigkeit geben, die, weil sie allein vom Gefühl gewürdigt werden können, auch nur von der Skulptur aus dem toten Stein gemeißelt werden

---

[1]) VIII, 78 ff.

können. Gegen diese würde die Malerei stets zurückbleiben, wollte sie ihre Aufgabe nicht so auffassen, daß sie lediglich Umrisse und Ansichten, sofern sie im Expansum der Natur enthalten sind, zu liefern hat. Hier ist hinwiederum ein Gebiet, das der Bildhauerkunst verschlossen ist. — Die Colorierung von Gemälden — eine Frage, über die damals viel gestritten wurde — hielt Herder für wesentlich; denn sie drückt das letzte Siegel der Wahrheit auf die dargestellten Erscheinungen; mittelst der Farben sehen wir sie erst deutlich und können sie besser unterscheiden. Erst durch die Farben wird das „Phänomenon in seinem schönen Trug vollendet." — Weit dringlicher aber ist im Ganzen der Herderschen Theorie eine Erklärung, wozu noch die Perspektivzeichnung nötig ist, wenn das Auge ja doch nur alle Erscheinungen auf einer Fläche nebeneinander sieht. Sollte da nicht der „perspektivische Trug" überflüssig sein? Herder erwidert: Größen und Entfernungen lernten wir allerdings durchs Gefühl kennen. Durch das Zusammenwirken des Gesichts mit dem Gefühl hat sich jenes aber daran gewöhnt auch Entfernungen u. s. w. mit den Gegenständen zu sehen. Dieser alltäglichen Täuschung mußte die Malerei gerecht werden; daher die Perspektive in ihren mancherlei Arten.[1])

Die schöne Kunst des Gehörs. Herder ist hier auf einem Gebiete, für welches er in außergewöhnlicher Weise das feinste und innigste Verständnis besaß. Seiner Liebe und Begeisterung für die Musik verdanken wir eine Reihe von Aufsätzen, welche im Herder-Album erschöpfend zusammengestellt und behandelt sind,[2]) für die Philosophie des Musikalisch-Schönen aber wenig oder gar keine Ausbeute bieten, weshalb wir sie auch hier unberücksichtigt lassen können.

Über die Entstehung der Musik vertritt Herder im IV. Krit. Wäldchen die Ansicht, daß die Tonkunst aus der Sprache hervorgegangen ist. Die Sprache entsteht gelegentlich lebhafter Empfindungen und äußert sich dann zunächst noch in unartikulierten Tönen; aus diesen ersten Lauten formten sich die Menschen die Sprache; sobald dann der Mensch außer dem Bedürfnis mit den

[1]) Vergl. IV. 62—84.

[2]) im Weimarischen Herder-Album, Jena 1845.

Tönen vor allem Gedanken und Empfindungen zu bezeichnen, auch das empfand den Ton „als Ton und Tonfolge als solche zu kultivieren“, war der erste Schritt zur Tonkunst gethan. Entschieden aber wird Front gemacht gegen die Hypothese, daß der Ursprung menschlichen Gesanges auf eine Nachahmung des Gesanges der Vögel zurückzuführen sei.[1])

Wenn Herder trotz Euler, Rameau und D'Alembert, die er kennt und öfters zitiert, der Ansicht ist, daß wir noch kein „Jota zur Philosophie des Tonartig-Schönen“ haben, dann hält er eben die mathematischen und physikalischen Aufklärungen, welche jene Gelehrten von den Tönen gegeben, als nicht wesentlich für die Ästhetik des Gehörs. Weder der Mathematiker, noch der Physiker kann uns sagen, was der Ton für unser ästhetisches Gefühl ist, denn jener betrachtet ihn nur als eine bewegte Luftwelle und verfolgt diese nur bis sie zum Tympanum gelangt; wie diese aber dann „der gleichsam hörbare Punkt“ wird, den wir im Innern empfinden, darüber erhalten wir keinen Aufschluß. — Vom Mathematiker dürfen wir ihn selbstverständlich auch nicht erwarten. Wenn er uns auch angeben kann, wie viel Raum in einem Zeitabschnitt der Schall zurücklegt, wie viele Schwingungen die bewegte Luftwelle in einer Sekunde macht, so wissen wir damit doch noch nicht darüber, was der einfache Ton seiner Qualität nach ist. Das ursprüngliche Gefühl des Vergnügens kann nicht auf dem Verhältnis der Töne beruhen; denn das Ohr fühlt kein Verhältnis. Auch ein einfacher Ton[2]) ohne alle Beitöne kann uns oft tiefer erschüttern, als alle Harmonie eines langen Musikstückes.

Im einfachen Ton liegt das Wesenhafte der Musik. „Die harmonischen Töne sind Nachklänge und was thun sie zur ersten Intonation des Vergnügens oder Mißvergnügens?“ Ist es uns aber möglich den Grund dafür zu finden, warum der einfache Ton uns gefällt oder nicht gefällt, wenn der Mathematiker uns nicht

---

[1]) Vergl. IV, 114—120.

[2]) Aus Rameau's Nouveau système dela Musique theoretique hatte Herder die von Helmholtz ins richtige Licht gesetzte Unterscheidung zwischen générateur (Hauptton, bei Helmholtz Grundton) und harmoniques (Beitöne; bei Helm. Obertöne).

zur Hilfe kommen kann, weil aus Verhältnissen und Proportionen sich die Wirkung der Musik nicht erklären läßt, und der Physiker den Schall als Körper, „immer nur von Außen" betrachtet?

Herder giebt ein Erklärungsprinzip an.

Herder unterscheidet zwischen Ton und Schall. „Schall ist eine körperliche Masse von Tönen. Töne sind seine einfachen kräftigen Momente." Herder denkt hierbei an den musikalischen Ton, der bei Helmholtz die periodische Lufterschütterung ist, bei Schall an ein Compositum solcher Töne, an eine Vermischung verschiedener Töne. Ein Instrument im Ganzen erregt giebt einen Schall, „ein dunkles Aggregat der Töne". Die Unterscheidung Rameau's zwischen Grundton und harmonischen Obertönen hält Herder hier für unbrauchbar. Offenbar versteht er unter Ton das, was Helmholtz[1]) als Klang bezeichnet hat; für ihn ist er eine unteilbare Einheit. Herder behauptet nun, daß gewisse einfache Töne, unabhängig von Höhe und Tiefe, von Stärke und Schwäche, von Länge und Kürze, blos ihrer inneren Art nach verschiedene Eindrücke auf uns machen. Er beruft sich hierfür auf seine persönliche Erfahrung. Außerdem giebt er noch folgenden Beweis. Wenn wir bei verschiedenen Instrumenten alle Töne auf einmal erschallen lassen, sodaß die Unterschiede zwischen Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe verschwinden, so werden die verschiedenen Schälle auch verschieden von uns empfunden. Geben wir aber eine Verschiedenheit des ganzen Schalles zu, so müssen selbstverständlich auch die einzelnen Teile der Schälle, die einzelnen Töne, auch wenn sie von gleicher Höhe und Stärke sind, verschieden sein. Es ist die Vermutung nicht zurückzuweisen, daß hier Herder eine Unterscheidung der Töne nach der Klangfarbe vorgeschwebt hat. Zur Unterscheidung der Töne nach ihrer Klangfarbe war bis damals noch Niemand gekommen. Die Eigenthümlichkeit, wodurch sich der Klang einer Violine vor dem einer Flöte, einer Clarinette oder menschlichen Stimme unterscheidet, wenn alle dieselbe Note in derselben Tonhöhe hervorbringen,"[2]) hat Herder indes wohl nur gefühlt, aber noch nicht deutlich erkannt.

---

[1]) Lehre v. d. Tonempfindungen, 4. Aufl. 13—19.

[2]) Helmholtz, a. a. O. 20.

Immerhin aber wurde er dadurch auf eine Erklärung hingewiesen, die, sowenig sie auch vor der wissenschaftlichen Forschung Stand halten konnte, doch unsere Beachtung verdient wegen des neuen und vorteilhaften Gesichtspunktes, den sie zeigte. Da Herder die Differenzierung der Töne mit der Einteilung in hohe und tiefe, starke und schwache nicht für erschöpft hält, ihm vielmehr noch eine andere Verschiedenheit feststeht, so glaubt er die von der Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche unabhängige Tonverschiedenheit, auf die Verschiedenheit der Gehörsfibern zurückführen zu müssen. Wir haben ein Saitenspiel von Gehörsfibern, welche in ihrer Länge und in ihrer Lage gegen einander verschieden sind. Herder stellt nun die Hypothese auf: „In der Verschiedenheit der Nervenäste des Gehörs muß auch die wesentliche, spezifische Verschiedenheit der Töne und Tonmassen, das ist der Schälle liegen, sofern sie der Qualität nach der Grund des Musikalischen Wohl- oder Übellautes ist.“ [1])

Dank den Forschungen eines Johannes Müller, Helmholtz und Anderer sind wir heute über das Wesen des Ohrs und über die Funktionen seiner einzelnen Teile genauer unterrichtet. Helmholtz konnte auf Grund seiner Untersuchungen die Behauptung aufstellen, daß die Empfindung verschiedener Tonhöhen von der Erregung verschiedener Nervenfasern abhängig ist, und daß die Empfindung der Klangfarbe darauf beruht, daß ein Klang außer den einem Grundton entsprechenden Cortischen Bögen noch eine Anzahl anderer in Bewegung setzt, also in mehreren verschiedenen Gruppen von Nervenfasern Empfindungen erregt.[2]) Vergleichen wir mit diesem Ergebnis Helmholtzschen Forschens die angeführte Aufstellung Herders, so müssen wir erstaunt sein darüber, daß letzterer trotz der noch äußerst mangelhaften experimentellen Forschung eine Erklärung versuchte, welche im Prinzip wenigstens sich deckte mit der Annahme, welcher viel später erst Johannes Müller durch seine Lehre von den spezifischen Sinnesenergieen und Helmholtz durch seine Lehre von den Tonempfindungen wissenschaftliche Geltung verschafften.[3]) Die Ur-

---

[1]) Vergl. IV, 90—102.

[2]) Helmholtz, a. a. O. 243f.

[3]) Joret, a. a. O. 335 sagt inbezug auf Herders hierher gehörige Aufstellungen geradezu:

sache für die verschiedene Empfindbarkeit der Töne liegt in den verschiedenen Nervenfasern.

Wenn Herder aber dann noch weiter geht und den Spuren des Engländers Burke folgend physiologische Gründe für die mancherlei Anmut in den Tönen sucht oder von Andern verlangt, so hat er gewiß die Grenzen des wissenschaftlich Möglichen außer Acht gelassen. Die Beantwortung solcher Fragen verlangt Niemand mehr von der objektiven Forschung. So sagt Hanslick: „Wie aber eine Reizung des Gehörnervs, die wir nicht einmal bis zu dessen Ursprungsstelle verfolgen können, als bestimmte Empfindungsqualität ins Bewußtsein fällt, wie der körperliche Eindruck zum Seelenzustand die Empfindung endlich zum Gefühl wird, — das liegt jenseits der dunklen Brücke, die von keinem Forscher überschritten ward."[1])

Ist schon die scharfe Abgrenzung der drei höheren Sinne für je eine Kunst unnatürlich, so konnten ja auch nicht einmal alle Künste in diesem Schema den ihnen gebührenden Platz finden; die Einteilung war auch deshalb verfehlt. — Wie findet sich Herder aber mit den noch übrigen Künsten ab? Zunächst die Poesie: Sie ist für unseren Ästhetiker nicht eine schöne Kunst, sondern nach der damals üblichen Bezeichnung eine schöne Wissenschaft: Sie ist ein Kind der Phantasie, ebenso wie die Künste solche der einzelnen Sinne sind. „Aus allen Sinnen strömen die Empfindungen des Schönen in die Einbildungskraft und aus allen schönen Künsten also in die Poesie hinüber. Wie die Phantasie nichts ohne Sinn, so weiß diese nichts ohne die schönen Künste."[2])

Die Tanzkunst, die wir jetzt nicht mehr so, wie früher haben, ist sichtbar gemachte Musik. Wie die Töne ein Ausdruck der Leidenschaft, so sind es auch die Gebärden und Bewegungen beim Tanzen. Auch dem Rhythmus der Musik begegnen wir bei der Tanzkunst. Da sie aber auch noch von der Bildhauerei schöne Körper, und von der Malerei schöne Stellungen entlehnt, so kann sie nicht neben die besprochenen drei Künste gestellt werden, sie ist vielmehr „eine

---

„Les expériences de Helmholtz sont venues confirmer ces vues si ingénieuses."

[1]) Vom Musikalisch-Schönen, 8 Aufl. 146. Vergl. auch die von Hanslick angegebene Stelle in Lotzes Medizinischer Psychologie 236.

[2]) IV, 163.

Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N.-L.